وزارة التعـليم العــالي و البـحث العـلمي

جـامعة الـدكتور مولاي الطاهر – سعيدة–

كلية: الآداب واللغات والفنون.

قسم: الأدب العربي.

تخصص: دراسات نقدية.

مذكرة تخرج لنيل شهادة ليسانس في الآداب واللغات والفنون تخصص دراسات نقدية.

بعنوان:

حداثة المقاربة النقدية
عند عبد الله الغذامي
كتاب تشريح النص أنموذجا

من إعـــداد الطـــالبتين:

- بريجـــــــــة مبـــــــاركة .
- سمـــــــاحي نصــــــيرة.

إشـــراف الدكتــــــور:

– دايــري مســــكين.

السنة الجامعية: 2015– 2016م

كلمة شكر

إلى الذي سجدت له الأسجاد وخشعت له القلوب وبكت منه العين، لله رب العالمين رب العرش العظيم الذي وفقنا في انجاز هذا العمل والذي بنعمته وفضله وصلنا إلى هذا

نتقدم بجزيل الشكر والعرفان إلى الأستاذ المشرف: "**دايري مسكين**"، الذي أتحفنا بالمراجع والدعم الدائم.

إلى الذين تباهي باسمهم الكتاب، وتغنى لهم الشعراء: أساتذتي الكرام.

إلى قسم الأدب العربي

وإلى كل من مدنا بيد المساندة من قريب أو بعيد

شــكــــــرا

اهــداء

بسم الله الرحمن الرحيم



لا تطيب الليل إلا بشكرك ولا يطيب النهار إلا بطاعتك ولا تطيب اللحظات إلا بذكرك و لا تطيب الآخرة إلا بعفوك ولا تطيب الجنة إلا برؤيتك.

إلى من تجرع الكأس فارغا ليسقيني قطرة حب إلى من كلت أنامله ليقدم لنا لحظة سعادة إلى من حصد الأشواك عن دربي ليمهد لي طريق العلم إلى من احمل اسمه بكل افتخار والدي الحبيب.

إلى ملاكي في الحياة إلى معنى الحب والحنان والتفاني إلى بسمة روحي وسر الوجود إلى من كان دعاؤها سر نجاحي وحنانها بلسم جراحي إلى أغلى الحبايب أمي الحبيبة.

الغاليات اللواتي مازلت أحيا على أدراج العمر الأولى إلى من هن اقرب إلي من روحي وبهن استمد عزتي وإصراري شقيقاتي: "حنان، الرميساء، فاطمة، سميرة، سليمة، عائشة، الزهرة، جهيدة، نادية، فاطيمة، أسمهان، أسماء، أمينة".

إلى سندي في الحياة وعزوتي أخي الغالي: "محمد عبد الناصر"

إلى رفيقة دربي، إلى صاحبة القلب الطيب والنوايا الصادقة، إلى من رافقتني في مشواري الدراسي: "بريجة مباركة"

إلى توأم روحي ورفيقات دربي إلى من سرت الدرب معهن خطوة بخطوة إلى اللواتي رافقوني في لحظات الفرح والحزن ومازلن ترافقنني حتى الآن صديقاتي: " نسرين، كلثوم، فوزية، فاطيمة، سعاد، حسيبة، نورة، صفاء".

نصيرة

اهـــداء

بسم الله الرحمن الرحيم

" و قل اعملوا فسيرى الله عملكم و رسوله و المؤمنون.

"صدق الله العظيم

إلهي لا يطيب الليل إلا بشكرك و لا يطيب النهار إلا بطاعتك و لا تطيب اللحظات إلا بذكرك و لا تطيب الآخرة إلا بعفوك و لا تطيب الجنة إلا برؤيتك. الله جل جلاله.

إلى من بلّغ الرسالة و أدى الأمانة و نصح الأمة إلى نبي الرحمة و نور العالمين . إلى من كلله الله بالهيبة و الوقار إلى من علمني العطاء بدون انتظار إلى من أحمل اسمه بكل افتخار. أرجو من الله أن يمد في عمرك

لنرى ثمارا قد حان قطافها بعد طول انتظار و ستبقى كلماتك نجوم أهتدي بها اليوم و في الغد و إلى الأبد أبي العزيز، إلى ملاكي في الحياة إلى معنى الحب و إلى معنى الحنان و التفاني.

إلى بسمة الحياة و سر الوجود إلى من كان دعائها سر نجاحي و حنانها بلسم جراحي إلى أغلى الستات ست الحبايب. أمي الحبيبة.

إلى الورود التي نبتت بجانبي و انفتحت لرؤيتي لم تحرمني عطرها المتمثل في الإرشاد :أخواتي فوزية و زوجها وهبة ،فاطنة،و الكتاكيت: سلاف ،ابتهال، ريهام

إلى رفيقا دربي في هذه الحياة بدونكما لا شيء و معكما أكون أنا بدونكما أكون مثل أي شيء و في نهاية مشواري أريد أن أشكركما على مواقفكما النبيلة إلى من تطلعتما لنجاحي بنظرات الأمل.

إخوتي:مسعود،حكيم إلى من أرى التفاؤل بعينها و السعادة في ضحكتها إلى شعلة أملي إلى الوجه المفعم بالبراءة و لمحبتك أزهرت أيامي و تفتحت براعم الغد. جدتي الغالية: قسمية خضرة وجدي عبد المالك رحمه الله ،وجدتي زياني الخادم، و جدي بغداد، أعمامي ،وعماتي ،وخالاتي ،و خالي الغالي إلى شظى قلبي و الصديقة الخلصة"سماحي نصيرة"

إلى أقرب الناس و الحب النابض في قلبي: عمير مباركة ،و عائلة منصوري.

إلى الأخوات التي لم تلدهن أمي إلى من تحلوا بالإخاء و تميزوا بالوفاء و العطاء إلى ينابيع الصدق الصافي إلى من معهم سعدت برفقتهم في دروب الحياة الحلوة و الحزينة سرت إلى من كانوا معي على طريق النجاح و الخير إلى من عرفت كيف أجد و علموني أن لا أضيعهن. صديقاتي:حنان، نسرين فوزية، سمية، فاطمة، سعاد، صفاء، نورا لهدى ،مليكة

مباركة

مقدمة:

الطبيعة البشرية تأبى الاستقرار والثبات وتسعى دائما وراء التجديد والتعبير ولعل مفهوم الحداثة لا يخرج عن هذا الإطار. فإذا كان حلم الإنسان في وقت مضى هو صنع الكيان من خلال المحاكاة والتقليد، فالحداثة أوجدت إنسانا لا يثق في غير قدراته ولا يدين بالولاء لأحد.إذ تعد من أهم المصطلحات التي أثارت الكثير من الجدل ليس في النقد الأدبي العربي فقط ولكن في الفكر العربي عموما،ذلك لكونه مصطلحا يتضمن الكثير من الالتباس والتعقيد ، ولكونه أيضا من المصطلحات القليلة التي استوعبتها أغلب العلوم الإنسانية إن لم نقل جميعها ،فهو مصطلح شامل يعبّر عن رغبة الكائن البشري في استكشاف المجاهل والغوص في المستقبل البعيد وركوب التّطور المستمر الذّي لا تحده نهاية.

تلك كانت نتيجة طبيعية لسيطرة الأفكار التنويرية بعد أن تصدّر العلم كل المجالات مخلّفا وراءه الجهل، كرمز للتخلف ومأساة البشرية. ولعل ما أعطى للحداثة ذلك المفهوم المثالي هو ارتباطها بالعلم و الحرية والعقل وهي المبادئ التي قادت العالم إلى بر الأمان.

وبعدها استثمرت الأفكار الحداثية في كلّ المجالات وكان من بينها الأدب، إذ سرعان ما خرق نظام القصيدة العمودية وأخذ بين النقد إلى عالم أكثر حركية.

فكانت الحداثة في الشعر والنقد نقلة نوعية أسدلت الستار على فترة تاريخية ماضية، وأعلنت عن ميلاد عصر آخر فكان هذا كافيا لتتصدر الحداثة كل موضوع، أضف إلى ذلك كونها تتوافق مع التفكير الجديد الذي ما لبث أن سيطر على الإنسان المعاصر.

من أهم الأسباب التي دفعتنا إلى اختيار هذا الموضوع كونه أحد الأبواب التي لم تغلق بعد رغم البحوث التي أنشئت حولها، وبقيت ذلك المجال الرحب الذي لا يقبل التجاوز ،فهو رمز للاستمرار والتجدد، وكذلك

كونه المجال الذي غيّر من الطبيعة الثابتة لمادة الأدب، وجعل منها أكثر اتساعا ، إذ أصبح يضم الفلسفة والفكر وحتى العلوم الطبيعية.

كان موضوع البحث هو حداثة المقاربة النقدية عند **عبد الله الغذامي** (تشريح النص . أنموذجا). وقد تم توظيف المنهج الوصفي التحليلي في محاولة الكشف عن الصور التي اتخذتها الحداثة وكيف أصبحت تمتص كل البحوث دون أن تعترف للباحث ولو بجهده في سبيلها كيف لا ومن أهم ميزاتها التجاوز والبحث عن الجديد دائما

☜ وعليه فما هي مفاهيم الحداثة ؟وكيف تجلت في النقد الأدبي المعاصر؟

وفي محاولة الإجابة على الإشكالية المطروحة في البحث ارتأينا معالجة الموضوع من خلال خطة البحث التي قسمت على النحو الآتي:مدخل وفصلين وخاتمة.

ففي المدخل كان حديثا عن المناهج النقدية المعاصرة (البنيوية،السيميائية التفكيكية. التعريف بها وبأهم روادها). أما الفصل الأول فقسمناه إلى مبحثين، المبحث الأول كان حديثنا عن مفهوم الحداثة عند العرب والغرب وبحثا عن جذورها في كلتا الأمتين. والمبحث الثاني تناولنا فيه مفهوم الحداثة عند **أدونيس**، وأهم أوهامها ثم ظاهرة الغموض. والفصل الثاني أردناه فيه قراءة استكشافية لمنهج الناقد العربي الكبير **لعبد الله الغذامي** في بلوغ دلالات النص فتحدثنا في المبحث الأول من هذا الفصل على التجربة النقدية العربية المعاصرة عنده وأهمية مشروعه النقدي الذي كان محاولة عظيمة للفت أنظار الكثير من النقاد والمفكرين وبالفعل كانت ناجحة .أما المبحث الثاني فتعرضنا فيه إلى قراءة في كتاب تشريح النص **للغذامي** بحيث قمنا بالكشف عن ما يحمل هذا الكتاب من معلومات وأسرار واستخلصنا أهم النتائج من خلال قراءتنا.

اعتمدنا طيلة مسيرة البحث على مصادر و مراجع عربية و مترجمة فبعضها كان له الحضور الكثيف في البحث وبعضها كان الاعتماد عليها قليلا و نذكر من هذه الكتب: **عبد الله الغذامي** تشريح النص، الخطيئة والتكفير، **د.يوسف وغليسي** مناهج النقد الأدبي ،صلاح فضل في مناهج النقد المعاصر،وليد قصاب مناهج النقد الأدبي الحديث، تشيرنا آليات الشعرية الحداثية عند **أدونيس،** وسعيد بن زرقة الحداثة في الشعر العربي أدو نيس.

وفي ختام هذه المقدمة، نود الإشارة إلى أن العمل ما كان له ليحقق ويستوي ولو لا بفضل الله عز وجل، ثم بفضل توجيهات الأستاذ المشرف الدكتور " **دايري مسكين** " لما أبداه لنا من معلومات وصبر وتشجيع، ودعم معنوي متواصل لذا نتوجه إليه بأبلغ عبارات الشكر والتقدير والعرفان، ونسأل الله العلي القدير أن يجعل هذا العمل في ميزان حسناته يوم القيامة .كانت هذه أولى خطواتنا على مد ارج البحث العلمي، وهي لا تخلو من العثرات ،فإن أصبنا فبفضل الله عز وجل وإن أخطأنا فمن أنفسنا ومن الشيطان.

والله وراء هذا القصد.

مدخل:

لاغنى للمعرفة النقدية عن اطار منهجي يؤطر رؤيتها ويضبط خطوطها ويوجه تفاصيلها نحو أهداف استراتيجية تجدد من حول النص المنقود.

فالمنهج مركز نقل العملية النقدية والمدرجة بالمنهج فريضة قرائية يتابى النص المقروء و يستعصي دونها.[1]

1. مفهوم المنهج:

لغويا:

هو الطريق و السبيل و الوسيلة التي يتعرج بها للوصول الى هدف معين .

إصطلاحيا:

ارتبط بالمنطق و هذا الإرتباط جعله يدل على الوسائل و الإجراءات العقلية طبقا للحدود المنطقية التي تؤدي الى نتائج معينة لذلك.

وعليه فإن كلمة منهج إنطلقت من اليونانية واستمرت في الثقافة الإسلامية لتصل إلى عصر النهضة ، وهي ما تزال محتفظة بالتصورات الصورية طبقا للمنطق الرسطي بحدوده و طرق استنباطه.[2]

وعلى امتداد القرن العشرين ظهرت اتجاهات ومناهج نقدية جديدة أسمت بنزعات فلسفية وفكرية كان دور بالغ الأثر في شكل الخطاب النقدي المعاصر، الذي روح له مؤسسون من خلال أطروحاتهم المنتهجة التي مد من خلالها أبواق هتفت بميلاد والآخر المعاير وهي التراث الأدبي والنقدي بشكل لا مناص منه.

---

[1] د- يوسف وغليسي ، مناهج النقد الأدبي ، وزارة الثقافة ، جسور للنشر و التوزيع ط. 2007 ، ص 2

[2] د- صلاح فصل مناهج النقد المعاصر ، ميريث للنشر و النشر و المعلومات شارع قصر النيل ، القاهرة ص 9 .

إن كل باحث يهتم بالنقد عليه الإطلاع على المناهج النقدية القديمة و المعاصرة و ما تطرحه تلك المناهج من أفكار و معتقدات من شأنها أن توضح طبيعة الأثر الأدبي وفق كل منهج اختص بدراسة و في المقابل نجد اهتمام المناهج الحديثة بالشكل الأدبي على حساب مضمونة و مهملة و بعيدة كل البعد عن مبدعه .

ومن بين هذه المناهج:

2. المنهج البنيوي:

منهج فلسفي وفكري ونقدي غربي ونظرية للمعرفة فهو مصطلح جمع كل هذه المعاني ،تتميز بالحرص الشديد على التزام حدود المنطق والعقلانية ويتأسس هذا المنهج على فكرة جوهرية :إن الارتباط العام لفكرة أو لعدة أفكار مرتبطة بعضها ببعض على أساس العناصر المكونة لها أما تلك العناصر فلا يعني بها ذلك المنهج إلا من حيث ارتباطها وتأثرها بعضها البعض في نظام منطق مركب وقد تبلور المذهب البنيوي النقدي في ضوء الدراسات اللغوية وهو ينظر إلى الأعمال الأدبية بوصفها أبنية كلية ذات نظم ،و تحليلها يعني الكشف عن علاقتها الداخلية ودرجة ترابطها والعناصر المنهجية.[1]

يعد العالم اللغوي السويسري (**فريد يناندي سوسير**) مؤسس المنهج البنيوي الذي انطلق منه علم اللغة المعاصر، وذلك في بدايات هذا القرن لكن المنهج اكتسب انتشارا و عمقا على يد عالم الإنتروبولوجيا الفرنسي (كلود ليفن شتراوس) الذي صاغ في أعقاب الحرب العالمية الثانية مذهبا جديدا في المعرفة ،و قد وجه شتراوس النقد إلى الفلسفة الوجودية والوضعية المنطقية والفرويدية وهاجم الماركسية وأفكارها الأساسية مثل الصراع الطبقي والحتمية التاريخية، ونادي بالتحول من تحليل صراع الطبقات إلى تحليل البني الأساسية، ورفض التسلط

[1] د- حامد صادق قنيبي. نقد أدبي حديث (مفاهيم و مصطلحات و أعلام)

العرقي في التفسير الأنثروبولوجي و التطور في خط مستقيم .كما رفضت البنيوية استخدام التفسير التاريخي باعتباره أداة منهجية.[1]

يعرف جان بياجي، في كتابه عن البنيوية بأنه من الصعب تمييز البنيوية لأنها تتخذ أشكالا متعددة لتقدم قاسما مشتركا موحدا ،فضلا على أنها تتخذه باستمرار ،و أن البنيويين في نظر الآخرين هم (جماعة يؤلف بينهما البحث عن علاقات كلية كامنة) تستمد روافد مادي سوسير و أنتروبولوجيا ليفي ستروس ،و نفسانية **بياجي** و**جاك لاكان** وحفريات **ميشال فوكو** التاريخية وأدبيات رولان بارت ...

بالنظر إلى هذه الصعوبة، وبحكم ما نرتجيه من البنيوية في هذا المقام المعرفي، فإن حديثنا سيكون مقصورا على ما يسمى بالبنيوية الأساسية التي محض لها بياجي الفصل الخامس من كتابه الذي انتهى فيه أن البنيوية – على العموم هي منهج و ليست مذهبا.

ورد في قاموس غريماس و كورتاس أن البنيوية في معناها الأمريكي تشير إلى إنجازات مدرسة بلومفيلد مثلما تشير في المعنى الأروبي إلى نتائج الجهود النظرية لأعمال مدرستي براغ و كوبنهاغن المتكئة على المبادئ السويسرية وإذا كان مصطلح البنيوية في ذاته أولا و أساسا هو العنوان الجامع الذي أبدعه العالم اللغوي الكبير رومان جاكسون (1896- 1882) عام 1929 لوصف الأعمال النظرية لحلقة براغ اللغوية فمعنى ذلك أن البنيوية لم تكن إلا تتويجا لجهود السنة سابقة ،تأتي على رأسها جهود المدرسة السويسرية بزعامة العالم اللغوي الكبير **فردينان دوسوسير** (1857- 1913) مؤسس اللسانيات الحديثة التي صارت تسمى عبر محاضراته الشهيرة التي امتدت ما بين 1906- 1911.[2]

---

[1] عمان. دار كنوز المعرفة للنشر و التوزيع 2001 –الطبعة الثانية)

[2] د.يوسف بوغليس مناهج النقد الأدبي وزارة الثقافة جسور للنشر و التوزيع ص36 .

والتي نشرت عام 1916 بعد وفاته بثلاث سنوات ،برعاية تلميذه **"شارل بالي Ch.Bally"**، و**"ألبير سيشه اي A.Sechohaye"** تحت عنوان: (Cours de linguistique générale)

وقد شكلت هذه المحاضرات ثورة كوبرنيكية (**révolution copernicienne**) في الدراسات اللغوية.

إن المقام لا يتسع للإحاطة بكل الروافد البنيوية لذلك نجتز مما ذكرناه، ونومن في الوقت ذاته إلى حلقات لغوية، كان لها دورها في تأسيس الفكر البنيوي كحلقة كوبنهاغن 1931، وحلقة نيويورك 1934.[1]

وعلى العموم فإن البنيوية منهج نقدي داخلي يقارب النصوص مقاربة آنية محايثة ،تتمثل النص بنية لغوية متعلقة ووجودا كليا قائما بذاته مستقلا عن غيره .

يتحول النص في التصور البنيوي إلى جملة كبيرة ثم يمعن في تجزئتها تجزيئا ذريا إلى أصغر مكوناتها (حتى تصبح حقيقة في بعض الأحيان.[2]

انقلب الرهان البنيوي (المبالغ) على مفهوم البنية ومشتقاته اللسانية مس أصناف محايثة و نظام مركز منضبط ...،إلى انقلاب معرفي و ضم البنيوية بالتجريد والاختزال والانفلاق والموت غير المعلن إذن ...

فكان ذلك لقيام حركة معرفية جديدة على أنقاضها سميت ما بعد البنيوية: (**post structuralisme**) وقد تتلبس بما بعد الحداثة(**poste modernisme**) فترادفان أمام مفهوم واحد و يعدو التمييز بهما أمرا من الصعوبة بما كان.

---

[1] وليد قصاب، مناهج النقد الأدبي الحديث، دمشق، سوريا، 2007، ص 52.

[2] صلاح فضل، مناهج النقد المعاصر، ميريث للنشر والنشر والمعلومات، شارع قصر النيل، القاهرة، مصر، ص 13.

يمكن أن نسمي من أشهر ممثلي هذه الحركة :جاك ديريدا وجاك لك ان وجيل دولوز ومشال فوك و وفليكس غاطاري.[1]

3. المنهج السيمولوجي:

يعد المنهج السيمولوجي من منهاج ما بعد البنيوية وإن كنا تاريخيا سنرى أنها بدأت مع البنيوية تقريبا والقضية الأولى التي تواجهنا فيها يتصل با لسيميولوجيا في قضية المصطلح وذلك لتعدد المصادر الثقافية في إطلاق الكلمات الدالة ابتدءا من الاسم العلمي سنجد أن المتحدثين بال لغة الفرنسية يتبعون تقاليد مدرسة "**جنيف**" التي تزعمها "**دي سوسير** " ويطلقون على هذا اللون "**السيميولوجيا**" وسنجد أن المتحدثين "**بالأنجلوسكسونية**" يتبعون تقاليد موازية تعود إلى "**شارل بالبرس** " الأمريكي المنطقي الشهير ويؤثرون مصطلح "**الاسييوتيك**" أما النقد والباحثون العرب فهم يتوزعون على ثلاثة اتجاهات، بعضهم تؤثر مصطلح "**سيميولوجيا**" وله مبرراته في ذلك لمحاولة القرب من مصادر الفكر النقدي الحديث لصناعة مصطلحاتها طبقا للتقاليد العربية[1] القديمة لابتلا ع الإشارات المقوية وتمثلها وتوظيفها بما يسمح بالتواصل العلمي مع بيئاتها العلمية ومنهم من يعتمد على المصادر **الأنجلوسلكسونية** فيفصل كلمة السيمسوطيقا، خاصة أنها تمضي على نفس المصف الذي كانت تمضي عليه عمليات التعريب كما انتقلت كلمات البيوطيقا وغيرها بهذا الشكل اللغوي.

أما الاتجاه الثالث فهو يبحث في التراث العربي ذاته على الكلمات المناظرة والتي يمكن أن تؤدي بشكل تقريبي لدلالة الغوية المطلوبة في العلم الحديث ويقع على السيمياء ويشتق منها السيميائية مع أن السمياء

---

[1] د-يوسف غليسي مناهج النقد الأدبي ،المرجع السابق ص168.

كانت تقترن في الأدب العربي القديم بالكهانة والسحر والسمياء بالمفهوم الفرسطي واقتفاء الأثر وغير ذلك من الإيماءات التي تبعده عن الإطار المعرفي الحديث.

وأيما كان الأمر فان تسمية المصطلح مجرد منطلق، والمهم أن تبحث عن ما هي السيميولوجيا ؟[1]

سنجد أن اثنين من الباحثين عاشا إبان النصف الثاني من القرن التاسع عشر وماتا في مطلع القرن العشرين وهما "**دي سوسير** " **و"تشارل ببرش"** بشراكل بطرقته بالسيميوجيا حيث درس "**سوسير**" العلامة الغوية.

ولقد كانت إشارات " **دوسرسير**" إلى المحاور الاستبدالية والتركيبية والعلاقة الاعتباطية الدال والمدلول هي العلامات في المجتمع بأسره.

في تلك الآونة ذاتها كان المنطق " **بيرس**" يؤسس السميولوجيا بتحليله لأنواع العلامات المختلفة و تمييزه بين مستوياتها المتعددة حيث يحدد الفروق بين الإشارات و هي المتجاورة في المكان مثل "السهم" الذي يبصره مشيرا إلى مكان معين و مثل حركة الأصبع عندما نشير إلى شيء أمامها باعتبار تلك الإشارات مجالا لأنواع خاصة من العلامة تقوم بين الدال و المدلول فيها علاقة التجاور المكاني و هي ذات طابع بصري في مجملها ثم يميز بعد ذلك نوعا آخر من العلامة و هي الأيقونة.

والأيقونة تمثل في الصورة الدالة على متصور مثل صورة العذراء في الطقوس المسيحية أو صورة السيارة في إشارات المرور أو غير ذلك مما تحدده طبيعة العلاقة بين الدال و المدلول فيه على أساس التشابه ،و الأيقونة تشبه ما يشير إليه و العلاقة بينهما حينئذ علاقة تخيلية فلن تستطيع فهم العلامة الأيقونة ما لم تكن وعيت من قبل نظيرتها المشابهة لها .

[1] د. صلاح فضل، مناهج النقد المعاصر ، ميريت للنشر و المعلومات شارع قصر النيل ، القاهرة ، ط الأولى ، 2002 ، ص 121 .

أما النوع الثالث فهو "الرمز"و نموذجه الأول هو الكلمة اللغوية، و الرمز تميز بأن علاقته تجعلنا نصل بين مدلول الكلمة و دليلها الخارجي.[1]

ولعل السيميولوجيا أن تكون من أكثر مناهج الفكر النقدي الحديث قابلية لأن تنتشر في دوائر الدب و الفن والثقافة في إطارها الكلي الشامل إذ إننا سرعان ما سندر كأن هذه العلامات تختلف في دلالاتها من ثقافة إلى أخرى و إن كان "**سوسر**" قد رأى أن علم اللغة جزء من منظومة كلية هي السيميولوجيا فإن أحد تلاميذه غير المباشرين وهو " **بارت**" قد قلب هذه العلاقة عندما رأى أن أدق و أعقد وأكمل نظام سميولوجي ابتدعه الإنسان إنما هو اللغة، وان كل النظم الأخرى تكاد لا تستغني عن اللغة و تعتمد إلى كلمات.[2]

ويكاد "**بارت**" ينتهي إلى اعتبار السيميولوجيا فرعا من فروع الدراسات اللغوية وما يعتبنا هنا هو التركيز على علاقة اليسميولوجيا بالنقد وهو مجال الذي نحن فيه، ونجد أن لغويا آخر من الجيل الثاني هو الذي وضع هذه العلاقة بترسيمته الشهيرة عن عمليات التواصل الثقافي والاجتماعي، و"**هو جاكبسون**" وقدم ترسمت التواصل في كل النظم اللغوية والأدبية التي سوف يعتمد عليها النقد في تحليل العلامات ودراسة العلاقات الماثلة بينهما وتعتمد هذه على التمييز بين المرسل والمرسل إليه وقناة التواصل كخط مقطع بينهما، لكن المهم هو بقية أطراف هذه الدائرة حيث نجد فوق قناة الاتصال الطرف المتعلق بالسياق، وحيث نجد تحته قناة الاتصال و الشفرات التي يتعين على الأطراف الاحتكام إليها لفهم مضمون الرسالة.

[1] د.صلاح فضل مناهج النقد المعاصر المرجع السابق ص123-124

[2] المرجع نفسه، ص 125.

-سياق

- رسالة

مخاطب―――――――اتصال ―――――――مخاطب

شفرة

هناك بعض المصطلحات الأخرى التي تولدت في السيم يولوجيا وأسفرت عن فعالية جديدة في التحليل النصي للأعمال الأدبية و ذلك مثل مصطلح التناص إذ أنه في ضوء مفهوم الشفرة لا يتمثل في مجرد إدخال كلمات في كلمات أخرى نأي تداخل النصوص و إنما يتجاوز ذلك لكي يصبح تعديل شفرة النص الجديد باقتلاع و تحوير شفرات النص المأخوذ.

وهناك أجناس أدبية قدمت لها السيم يولوجيا أوفق المناهج الملائمة لطبيعتها وهي التي تمتزج فيها نظم العلاقات، فإن الفن الذي يعد بمثابة الم لها هو المسرح الذي كان من أكثر المستفيدين تطبيقيا من المفاهيم والإجراءات السيم يولوجيا في التحليل ونستطيع نتيجة لذلك أن نعتبر دراسة شفرات النصوص وتحليل مستوياتها والعلاقات الناجمة عن نظمها من أنجح وسائل البحث النقدي المعاصر. [1]

4. المنهج التفكيكي:

نشأت التفكيكية عن "ما بعد البنيوية" في منتصف ستينات القرن الماضي أي في عز الرواج البنيوي. [1]

التفكيكية (أو التفكيك أو التشريحية...)هي المقابل العربي لكلمة (**déconstsuction**) ذات الدلالة الفلسفية النقدية المعتاصة، لدرجة أن "**جاك دريدا**" يقدم لنا الفعل التفكيكي بهذه اللغة " **اللاأدرية**" على أنه

---

[1] د.يوسف غليسي، مناهج النقد الأدبي،المرجع السابق ص168.

ليس تحلية (**analyse**) ولا نقدا (**critique**)،ليس التفكيك منهجا ولا يمكن تحويله إلى منهج خصوصا إذا ما أكدنا على الدلالة الإجرائية أو التقنية هذا بالنسبة لدريدا أما "**خوسيه ماريا إيفانكوس**" فهو يرى أن التفكيكية ليست نظرية عن اللغة الأدبية إنما هي طريقة لقراءة (أو إعادة قراءة) الفلسفة و خطايا العلوم الإنسانية.[1]

بينما يرى الناقد الأسترالي ديفيد بشند أن التفكيك مقاربة فلسفية للنصوص أكثر مما هي أدبية إنه نظرية بعد البنيوية post structuralist، ولا تدل (بعد – past) هنا أن التفكيك يحل محل البنيوية باعتباره نظرية أحدث زمنيا ،ولكنها تدل بالأحرى على أنه يعتمد على البنيوية كنظام"تحليلي سابق"وهو أيضا نظرية تهدف إلى إنتاج تفسيرات لنصوص خاصة (...)أقل مما تهدف إلى فحص الطريقة التي يقرأ بها القراء هذه النصوص.

تسعى التفكيكية إلى تحرير النص الحي المفتوح من قيد القراءة الأحادية المغلقة القاتلة،فقد كان دريدا يبتغي تأسيس ممارسة (فلسفية أكثر منها نقدية)تلك النصوص التي تبدو وكأنها مرتبطة بمدلول محدد ونهائي وصريح.[2]

إن القراءة التفكيكية (**lecture déconstructuriste**) على حد تعبير "**جيران جنجومبر**" تستهدف تفجير (**éclater**) النص انطلاقا من مبدأ اللاتماسك (**noncoherence**) وجعله يلعب ضد ذاته فقد اقترح "**دريدا**" قراءة النص بما هو إنتاج لمعان غير قابلة لتجميع (**canon-totalisable**) ووفقا لهذا التصور فإن العلامة اللغوية تغدو إذن موضع تشويش(**confusion**) بين المعنى المرجعي

---

[1] د.يوسف غليسي، مناهج النقد الأدبي، المرجع السابق، ص173.

[2] المرجع نفسه، ص174

(**référentiel**) والمعنى المجازي (**figuré**) إن القارئ لا يستطيع السيطرة على النص،لأن هذا النص لا يسمح له بذلك :فهل تستطيع منذ ذاك إذن أن نقرأ النص حقيقة؟[1]

ترى كيف هاجر هذا المصطلح حدا ومفهوما، إلى الثقافة النقدية العربية؟ تردد الدكتور **عبد الله الغدامي** كثيرا،وهو يواجه هذا المصطلح الأجنبي قبل أن يرسو على (التشريحية) مقابلا عربيا له احترت في تعريب هذا المصطلح ولم أرى أحدا من العرب تعرض له من قبل (على حد اطلاعي وفكرت له بكلمات مثل النقد/الفك) ولكن وجد لهما يحملان دلالات سلبية تسيء إلى الفكرة،ثم فكرت باستخدام كلمة التحليلية من مصدر (حل) ولكني خشيت أن تلتبس مع (حلل)أي درس بتفصيل.واستقر رأيي أخيرا على كلمة التشريحية أو تشريح النص. والمقصود بهذا الإتجاه هو تفكيك النص من أجل إعادة بنائه،وهذه وسيلة تفتح المجال للإبداع القرائي كي يتفاعل مع النص.[2]

ومع ذلك وبالاحتكام إلى المعيار التداولي،نلاحظ أن مصطلح التفكيكية أو التفكيك على علاته وقصوره الهمجي نسبيا أشد شهرة وأوسع تداولا فإننا لا نملك إلا أن نصطفيه مصطلحا مفضلا،ولسان حالنا قول الدكتور محمود الربيعي في جدل(أوراقه النقدية) ليست كلمة (تفكيكية).

كما يتضح معناها عند دريدا [3]هي أنسب كلمة يترجم بها مصطلح(déconstruction) ولكن نظرا لتوالي استخدام الكلمة في النقد العربي أحافظ هنا على استخدامها وذلك حتى لا أضيف مزيدا من البلبلة إلى مجال تضطرب فيه ترجمة المصطلحات غاية الإضطراب.

هذا عن المصطلح،فماذا عن المفهوم المنهجي للتفكيكية في الخطاب النقدي العربي الجديد؟

---

[1] د.يوسف وغليسي، مناهج النقد الأدبي، المرجع السابق، ص 175.

[2] المرجع نفسه، ص 202.

[3] المرجع نفسه، ص 189.

يرى عزة محمد جاد أن التفكيكية هي الانحراف الأكبر في مداخلات النقد الجديدة بفك الدوال عن المدلولات أساسها على حد تعبير محمد عناني هو"اعتبار كل قراءة للنص بمثابة تفسير جديد له واستحالة الوصول إلى معنى نهائي وكامل لأي نص، والتحرر من اعتبار النص كائنا مغلقا ومستقلا بعالمه وتجمع جل الكتابات على أن القراءة متضادة تثبت معنى النص ثم تنقضه لتقيم آخر على انقاضه في أطار"إساءة القراءة"،إنها تسعى إلى إثبات أن ما هو هامشي قد يصير مركزيا إذا نظرنا إليه من زاوية مغايرة،ومنه يصبح قول عبد السلام سعيد العالي إن القارئ التفكيكي (ممثلا في ذلك المقام **بجاك دريدا**)يحاول الكشف عن اليمين في كل نص يساري.[1]

يعد التفكيك (**déconstruction**) أهم حركة ما بعد بنيوية في النقد الأدبي فضلا عن كونها الحركة الأكثر إثارة للجدل و ربما لا توجد نظرية في النقد الأدبي قد أثارت موجات من الإعجاب وخلقت حالة من التطور مثلما فعل التفكيك في السنوات الأخيرة.

ولقد اختلفت في ترجمة هذا المصطلح من الفرنسية إلى العربية الكثير من علماء العرب فترجم بالتفكيكية والتفويض وترجمة بعضهم بالتشريحية و لكن الأول أكثرها تداولا و الخير أبعدها عن الدقة فالتشريح وفي الغالب تقترن بالأشياء المادية المرئية لكن المصطلح في مستواه الدلالي يدل على تفكيك الخطابات و النظم الفكرية والاستغراق فيها وصولا إلى الإلمام بالبؤرة الأساسية المطمورة فيها.[2]

---

[1] د.يوسف وغليسي، مناهج النقد الأدبي، المرجع السابق، ص 190.

[2] وليد قصاب، مناهج النقد الأدبي الحديث، المرجع السابق، ص 15.

الفصل الأول:

المبحث الأول: مفاهيم الحداثة.

1. مفهوم الحداثة (Modernisme):

الحداثة من أشد المصطلحات إثارة للجدل، ومن الظواهر النقدية التي تعني بالبحث والتقصي، فمن الدارسين من يرى أ ن هذا المصطلح له جذور تراثية، وفريق آخر ير اها من الغرب، ومنهم من لا يقيم له أي اعتبار.

فالحداثة هي حركة تجديدية تعمل تغيير الحساسية، وخلق (جمالية) جديدة في تذوق الشعر، وفي التعامل مع النصوص الإبداعية، وليس مفهوماً سيسيولوجياً ولا سياسياً ولا حتى تاريخياً، هي نمط في التحضر والتمدن تتعارض مع التقاليد، بمعنى آخر مع كل الثقافات السابقة التقليدية، فالحداثة تفرض نفسها كنمط على مبدأ الغرب ورغم هذا فهي تبقى فكرة غامضة تحاكم بصورة شاملة التطور التاريخي والتغيير النمطي.[1]

ثم إن البحث عن حقيقة الأشياء يستلزم بالضرورة إحاطة، أو أن صح القول معرفة بالمصطلح المقصود، وكلها تستدعى العودة البريئة التي نشأ فيها وبلسان أصحابه، فما المقصود بالحداثة عند الغرب؟.

[1]سعيد بن زرقة: الحداثة في الشعر العربي أنويس نموذجاً، أبحاث للترجمة والنشر والتوزيع، ط1، 2004، ص07.

2. الحداثة الغربية:

أ. ضبط مصطلح الحداثة الغربية:

شملت الحداثة عند الغرب مجالات عديدة وهذا ما أضفى عليها صفة العالمية، فهي باعتبارها منهجاً أو طريقة في التفكير لم تكن حكراً على مجال دون الآخر هذا ما قال به "**جان بودريار**" حين اعتبر الحداثة ليست مفهوماً سوسيولوجياً أو مفهوماً سياسياً أو مفهوماً تاريخيا فقط. [1]

بل يتعدى هذا وذلك إلى تخصصات أخرى، وهذا ما جعلها تتعالى عن كونها لصيقة بتخصيص دون آخر. [2]

الحداثة بمفهوم الغرب تنشد الجديد دائماً وأنها مصطلح ظهر في النقد وشمل الفن والأدب تحديداً في نهاية القرن، هو مصطلح يظهر ويتبدل كل مرة بشكل جديد. [3]

إن مفهوم الحداثة يوضح إلى يوم تحت الترجيح متفلتا من كل من يحاول الإمساك به، فيضيفه هذا يبقى مفهوم الحداثة مستعصياً، وهذا ما يجعله مستقطبا للأنظار مختلاً للصدارة، فسرعان ما أصبح شعارا للفرد الغربي فيصبح بهذا المعنى طريقة في التفكير قبل أن يرحب به أي علم ويوظف ما جاء به. [4]

---

[1] بارة عبد الغني، إشكالية تأصيل الحداثة في الحداثة في الخطاب النقدي العربي المعاصر، الهيئة المصرية العامة للمكتبات، سنة 2005، ص15.

[2] الشاكر محمد، هايدغر وسؤال الحداثة، إفريقيا شرق، المغرب، سنة 2006، ص124.

[3] زيادة رضوان، جودت صدى الحداثة ما بعد الحداثة في زمنها القادم، ص17.

[4] الشكير محمد، هايدغر سؤال الحداثة، إفريقيا يشرق المغرب، سنة 2006، ص16.

ب. جذور الحداثة الغربية:

صخرة الكنيسة في الغرب إبان القرون الوسطى كل قولها ليتفق سدا مانعاً أمام حركية الفكر والوعي، وعدت المعرفة نوعان من التطاول، هي بالفعل فترة يشهد التاريخ على أنها سبقت عصر النهضة والمثير للدهشة أن من مهد النهضة هم رجال الدين أكثر الناس تعصباً، وقد كان هذا شعاع النور الذي توسط دياجير الظلام في أوروبا، بعدما كانوا يؤمنون بالأسطورة وهو ما كان سبباً كافيا ليعم الجهل، وكنتيجة منطقية لتعيين العقل عاش هؤلاء حياتهم معتمدين على ما تمليه عليهم أوهامهم وجهلهم كان لظهور العلم والأفكار التنويرية أثر كبير في تخليص أوروبا من ظلامهم وأول خطوة خطاها هؤلاء هو التخلص من السيطرة الإقطاعية والعمل على إثبات مبدأ العدل والمساواة فقد كان المجتمع آنذاك مقسماً إلى طبقات، طبقة قاهرة وأخرى مقهورة.[1]

كما أصبح العلم الراية الوحيدة التي استطاع الغرب من خلالها تجاوز الخرافات التي فرضتها الكنيسة فحببت من خلالها حقائق كثيرة أهمها المكانة التي تحيلها الفرد في المجتمع ، يقول **آرلنوتود**: "..... إن حاجة الإنسان الفكر والمعرفة ورغبته في الجمال وغريزته نحو المجتمع.... كلها تتطلب الإحساس بمثيراتها الإحساس بها و إشباعها".[2]

كلما كانت أسباب ودوافع آلت بأوروبا إلى الدخول في عصر جديد وهو ما عرف بالحداثة كإعلان عن نهاية التفسير الماورائي (المتافيزيقيا)، وبداية عصر العلم والتجربة ككائن عاقل ألا تحكمه الأساطير ولا الإدارة الإلهية إذن فالحداثة مرتبطة ارتباطاً شديد بالمسار التاريخي والظروف التي مر بها العالم الغربي، يعني أنه لا يمكن فهم معنى الحداثة دون العودة إلى الظروف التي كانت سبباً في ظهورها أي لا يمكن فصلها على الفترة

[1] المرجع نفسه، ص16.

[2] نقلا عن: جاكوبيك راسل نهاية اليبوتربيا (السياسية والثقافة في زمن اللامبالاة) ترجمة عبد القادر، فاروق، ص119.

السابقة لميلادها معنى ذلك أن الحداثة "نتاج غربي محض"[1] وصدور تجلي من خلالها حلم العالم الغربي في البحث عن عالم مثالي بعيد للإنسان مكانة وقيمة بعد أن أرهقته قوانين الكنيسة الظالمة.

هذا عن الحداثة الغربية أما الحداثة العربية:

3. الحداثة العربية:

تعتبر الحداثة العربية، من أبرز المواضيع التي مازالت إلى اليوم تطرح النقاشات وعلى هذا تطرح التساؤل التالي: هل توجد حداثة عربية أم أنه في الحقيقة لا وجود لها؟

في الحقيقة لا يمكن ضبط مصطلح الحداثة إلا إذا قمنا بتحديد مقارنة بألفاظ أخرى كثيرا ما يقع الخلط فبينها وبينه ألا وهي الجدة والمعاصرة.

المعاصرة ترتبط بالعصر فتكون بذلك دلالة زمنية، أما الجدة فلا ترتبط بزمن إذ قد يكون الجديد في القديم كما يكون في الحديث، أما الحداثة فتعنى إيجاد ما لم موجوداً من قبل"[2].

أ. ضبط مصطلح الحداثة العربية:

الحداثة بوصفها ظاهرة وإشكالية يشتغل حيز التعدد والاختلاف، فنجده لحمل معاني عديدة يحددها المجال الذي نود معرفة الحداثة فيه، فإن كنا نعجز عن تحديد المجالات التي عزتها الحداثة فعلى الأقل يمكن أن نعطي أمثلة توضح بأن الحداثة تلبس معنى جديد كلها تعتبر المجال:

---

[1] زيادة رضوان جودت، وصدى ما بعد الحداثة في زمنها القادم، ص32.

[2] زراقة عبد المجيد: الحداثة في النقد العربي المعاصر، دار الحرف العربي، بيروت لبنان، ط1، سنة 1991، ص15.

"فعلميا تعنى الحداثة إعادة النظر المستمر في معرفة الطبيعية للسيطرة عليها، ثورياً تعنى الحداثة نشوء حركات ونظريات وأفكار جديدة ومؤسسات تؤدي إلى زوال البنى التقليدية وقيام بين جديدة...الخ". [1]

وإن اختلفا مفهوم الحداثة من مجال إلى آخر يبقى في الأخير يجتمع في نقطة ربما تكون في الأساس الذي تقوم عليه الحداثة ألا هي حركة تعتبر ورفض التقليد.

أما في النقد كان ارتباطا باللغة يوحي لنا بأن الحداثة هي حركة تغيير تصيب اللغة فتقضي بعد ولها عن المعيار المألوف.[2]

ب. جذور الحداثة العربية:

إذ بحثنا في جذور الحداثة العربية فإننا سوف نجد دون شك أنها أوغل قدما من البحث فيه عند الغرب، بحيث يرى النقاد أن الحداثة تعود إلى القرن 07 هجري أي أنها بدأت بوادر اتجاه شعري جديد في **ستيا بن برد، العتابي، أبي نواس، أبي تمام**، وآخرون.

وامتدت بعدها إلى **طه حسين** وجماعة الديوان وفكان **أبو نواس** أول من هدم نظام القصيدة القديم وأطاح بالمقدمة الطلبة واضعاً بدلها المقدمة الخمرية.[3]

وكذلك وضع **أبو تمام** برفضه للقديم وسعيه وراء التجديد فسعى من خلال أعاله إلى إرساء مبادئ الإبداع متجاوزاً ما استحدثه أبو نواس من خلال مقدمته الخمرية.

---

[1] اليوسفي: محمد لطفي، البيانات، دار سرار للشر (1002)، تونس: طبعة الأصلية سنة 1993، ص31.

[2] ادونيس: النص القرآني وأفاق الكتابة، دار الأدب، بيروت، ط1، سنة 1993، ص96.

[3] أدونيس: زمن الشعر العورة، بيروت، ط2، سنة 1978، ص27.

هكذا اتخذت الحداثة عند **أبي تمام** بعداً آخر هو ما يمكن أن نسميه بعد الخلق فهو لم يهدف إلى المطابقة بين الحياة والشعر بل هدف إلى خلق عالم آخر يتجاوز العالم الواقعي، فنجدهما اشتركا في رفض تقليد القديم لكن كل منهما سلك في إبداعه مسلكا خاصاً.[1]

هذا في مجال الشعر أما في مجال النقد فالحداثة العربية أقرب إلينا في الشعر فيؤكد الدارسين أنها بدأت مع **طه حسين**.

فقد ذهب **طه حسين** على أن وسائل هذا الاستقلال العقلي والنفسي لا يكون إلا بالاستقلال العلمي والأدبي والغني، لذلك علينا أن نتعلم كما يتعلم الأوروبي لنشعر كما يشعر الأوروبي، ونحكم كما يحكم الأوروبي ثم لنعمل كما يعمل الأوروبي.[2]

ربما كان الواقع الأول في محاولة التغيير سواء تعلق الأمر بالشعر أو النقد يعود إلى مقتضيات العصر وتغير الحياة وبالتالي تغير الكيفية التي ترى بها الأشياء.[3]

فقامت بذلك الحداثة العربية تخطو خطوة إلى الأمام والأخرى غلى الوراء بين مؤيد إلى التحديد ومعارض لهذه الفكرة.

---

[1]ادوفين: الثابت والمتحول: (بحث في الإيقاع والإبداع عند العرب) صدمة الحداثة، دار العودة، بيروت، ص19.

[2]مستقبل الثقافة: ص50، نقلا عن شرف، عبد العزيز، طه حسين وزوال المجتمع التقليدي الهيئة الحصرية للكتاب سنة، 1977، ص146.

[3]لاشين عبد الفتاح، الخصوصيات البلاغين والنقدية في صيغة لأبي تمام، دار المعرفة، القاهرة، سنة 1982، ص11.

المبحث الثاني: الحداثة الأودونسية.

1. أسس الحداثة:

من الحداثة وسائر اتجاهات السابقة على مرتكزات أساسية قوامها فاعلية الذات وحضورها تمثلت هذه المرتكزات بالذاتية والعقلانية والعدمية، وبمقدار احتشاد تلك الدعائم، أو بعضها تكون فاعلية الحداثة، وهي كالآتية:

أ. الذاتية:

تعد الدرجة الأولى في سلم الحداثة، إليها تربد بواكير التفتق الحداثة، وذلك يجعل الذات مرتكزاً لاستدار متعلقاتها ومتعلقات الطبيعة، وما وراء الطبيعة، فتستمد قوانينها من نفسها وبنفسه، سعياً لاستنصارها على محيطها، أو كل ما هو خارج عنها. فهدفها ترويض الطبيعة ما وراء الطبيعة، وجعل مختلف كائناتها ومستويات إدراكها مقاساً بالمقياس الإنساني.[1]

ب. العقلانية:

تعد العقلانية من أعمدة الحداثة الرئيسية، حيث تقوم على تمرير كل شيء في الوجود من قناة العقل لإثباته أو نفيه أو تحديد خصائصه، مؤمنة أن لكل شيء سببا معقولاً، كما أنها قد جعلت من التفكير العقلاني والعلمي منهجاً للحياة ومنطلقا للوجود، وغاية للإنسان، واستطاعت في سياق هذا التمجيد المتواصل لمنهج التفكير العقلاني، أن ترفع العلم والعقلانية إلى دوائر المقدمة ومراتب القداسة، فحررت السلوك الإنساني من مظاهر الخرافة والأسطورة.

[1] د.عاصم محمد أمين بني عامر، ملامح حداثية في التراث النقدي المعاصر، دار الصفاء للنشر والتوزيع، عمان، ط1، ص24.

المتحدث عن العقلانية يجد أساسيات ظلت مركوزة في صميمها، بوصفها مسلمات تتمثل في أن العالم وحدة متكاملة متضافرة في تكوينها أو طرق تطويرها، والعقلانية مذهب يتسم بالقدم، له ملامح في الثقافة الإغريقية عند **سقراط** و **أرسطو** يسعيا الفلسفي إلى تحول الموضوع إلى قضايا فلسفية زمنية، تبدأ في العقل وتنتهي في العقل.[1]

ج. العلمانية:

العلمانية بفتح اللام كترجمة لكلمة " **secularism**" متناسلة من الكلمة اللاتينية القديمة "**seculum**" التي تعني القطر أو الجيل القرن، أما في لاتينية العصور الوسطى، فتعني العالم أو الدنيا في مقابل الكنيسة، فالعلمانية نسبة إلى العالم أو العلمية، طرحت بوصفها مقابل للمقدس، ليست قسيم المدنس بل المقابل للمتطور والمتجدد، بمعناها الكنسي اللاهوتي الكاتوليكي بوصفه مضاد لما وراء الطبيعة.[2]

اتخذت العلمانية مبدأ النفعية أساسا لبنيتها التكوينية، فنهضت على المصلحة في تجاهل واضح للثوابت والمسلمات، وإيمان مطلق بالتغيير المتجه إلى كل ما من شأنه خدمة البشرية، والارتقاء بها ولو تعارض مع مقدسات، كما أنه لا يخفي أن فكرة العلمانية تنطوي على مفهوم فلسفي يتعلق باستقلال العقل في قدرته فيغدو بمقدور الإنسان "تنظيم الإنسانية بيوت الله" حيث يصبح الإنسان مصدراً للإنسان بملكاته الذاتية البشرية فيحل كل المعضلات الناتجة عما يربطه بمحيطه البيئي والبشري والمعرفي.[3]

---

[1] د.عاصم محمد أمين بني عامر، ملامح حداثية في التراث النقدي المعاصر، المرجع السابق، ص26-27.

[2] المرجع نفسه، ص 28.

[3] المرجع نفسه، ص 30.

د. العدمية:

يصدر مفهوم العدمية عن وعي انعدام القيم، وهي حالة تصبح فيها عرضة للنقض والتفكيك ينزع توب القداسة عنها، فما كان قديماً مسلما به يقينا أضحى في المنظور الحداثي "عدماً أفقد من تواله الكشوف المتلاحقة الناتجة عن تحريص العقل واستفزازه من أجل نقض القيم، انسربت العدمية في نوعين: عدمية ناقصة" تبحث عن قيم بادلية للقيم المنهارة، يسببه غياب الآلهة وانعدام المربعات التالية، وهذه العدمية تكسر اضلها لتستدل بها أخرى امتداد لتلك المتكسرة، يتبعها "عدمية كاملة" لا "تأبه بانهيار القيم القديمة ولا تأسى لفقدها انطلاقاً من مقولة قوامها انهيار القيم القديمة أمر غير مأسوف عليه، بل أنها تطلع لنفسها قيماً جديدة غير القيم الميتافيزيقية.

2. مفهوم الحداثة عند أدونيس:

أمسى الأديب والمفكر والناقد الكبير **أدونيس** أيقوناً بارزا دالاً على الحداثة العربية، فلقد حمل منذ بداياته الأولى لواء التجديد في الشعر العربي، فعلى الرغم من عدم استخدامه الصريح لمصطلح الحداثة غير أن كل الأفكار التي كان يطرحها في كتاباته النقدية تدل على فكر ساع إلى التجديد ورافض للتقليد، فهناك نصوص شعرية كثيرة تحمل سمة الحداثة قد تشرما في مجلة "شعر" اللبنانية تعتبر الخطوات الأولى والبارزة في دخول إلى عالم الحداثة إلى جانب ذلك وردت نصوص نقدية أخرى امة تؤسس للحداثة.

فأدونيس كان يميل إلى التراث الغربي، حيث اقتبس كثيراً من مفاهيمه ورؤاه حول الشعرية، ومن الأسماء الفرنسية التي دعم بها **أدونيس** محاولة نجد (**رينه شار renechar**)، (**بودلير baudelaire**)، (**مالرو malaraux**).[1]

---

[1] سعيد بن زرقة، المرجع السابق، ص144.

كانت الحداثة حاضرة حضوراً قوياً لمفهوم في فكر **أدونيس** منذ رفع تكنة كاتباً باكورة أعماله، أما مصطلح الحداثة اتضحت معالمه في كتاباته خلال السبعينات ومنذ ذلك بدأت العلاقة التاريخية بين **أدونيس** والحداثة، ويعتبر "بيان الحداثة" الذي كتبه **أدونيس** عام 1979 الرؤيا الأكثر إفصاحا حول مفهوم الحداثة لكونه يطرح النقاش والتساؤل في عملية تفعيل النظرية الشعرية وفق المنظور **الأدونيس**.[1]

فغياب مصطلح الحداثة من قاموس **أدونيس** النقدي في بداية حياته يدل على أنه كان واعياً بحركة التجديد كما نستطع القول أن الحداثة عنده لم تأخذ بعدا العميق إلا بعد صدور كتابه (الثابث والمتحول بحث في الإتباع والإبداع عند العرب) [2] فالحداثة بمفهومها الشامل في نظر **أدونيس،** ثلاثة أنواع: الحداثة العلمية، وحداثة التغيرات الثورية، الاقتصادية والاجتماعية والسياسية والحداثة الفنية.

فالحداثة العلمية تقترن عنده بالمعرفة وبعلاقة الإنسان بالطبيعة، وتعميق هذه المعرفة وتحسينها بالاطراد كما ترتكز على السعي المتواصل إلى تفسير الظواهر الطبيعية بغية إخضاع الطبيعة لإرادة الإنسان.

أما الحداثة الثورية فيعنى بها نشوء حركات وأفكار جديدة ومؤسسات تعمل على التغيير لتؤدي في الأخير إلى زوال البنى التقليدية في المجتمع وقيام بنى جديدة، ويرتبط المفهوم الثوري بالمجالات الاقتصادية والاجتماعية والسياسية التي تؤدي إلى تحول جذري شامل في المجتمع كالثورة الصناعية والثورة الفرنسية.

والحداثة الفنية تعني تساؤلاً جذرياً يستكشف اللغة الشعرية ويستقصيها، وافتتاح آفاق تجريبية جديدة في الممارسة الكتابية، وابتكار طرق للتعبير تكون في مستوى هذا التساؤل، [3] ويتضح من هنا أن **أدونيس**

---

[1] حبيب بومرور، تشكيل الموقف النقدي عند أدونيس، ص194.

[2] سعيد بن زرقة، المرجع السابق، ص145-146.

[3] عتيمي هلاك، النقد الأدبي الحديث، بيروت لبنان، ص383.

يقتصر على المجال الأدبي لأن الفن أعم وأشمل فهو إنتاج للجمال وموهبة الإبداع فالفن يرتبط بنظرة المبدع أو الفنان وللكون.

لتحقيق الحداثة الفنية يجب أن يفتح أفق للتجارب الجديدة في الممارسة الكتابية فكل تجربة تؤسس مولد تجربة مختلفة وتمهد لإثبات تجارب أخرى متميزة وهذا يؤتي انفتاحاً على الكتابة الفنية وغلقاً للجمود.

3. أوهام الحداثة:

تناول كثير من الباحثين مسألة الحداثة بالشرح والتفسير، وذلك لخطورتها في بناء الإبداع في بناء الإنسان، فنجد **أدونيس** يجمع خمسة مفاهيم ويسميها بالأوهام على بساطة النقد وذلك في ضوء تصوره للحداثة.

وهذه الأوهام هي:

أ. وهم الزمنية:

وهي ربط الحداثة بالعصر، أي أن ما يحدث الآن هو متقدم على ما حدث سابقاً والغد متقدم على الحاضر، وهذا في الجانب الشعري، فإن من الحداثة ما يكون ضد الزمن، ومنها ما يسبقه ومنها ما يتجاوزه ومنه فالزمن لا يستطيع أن يقضي على الإبداع المميز والحي، الذي يحمل زمن التخطيط والاستمرارية.[1]

ب. وهم المغايرة:

وهي أن الحداثة مخالفة للقدم، وإنتاج مختلف الأشكال والدلالات مهما تكن صفة هذا الجديد، وينتج من هذا الوهم القول بآراء حول بنية القصيدة وحول الوزن ووحدته الإيقاعية، ويكفي الشاعر في منظور هذا

[1] سعيد بن زرقة، الحداثة في الشعر العربي، أدونيس نموذجا، ص153.

الوهم أن يصنع قصيدة تعاير بوضوعها وشكلان القصيدة الجاهلية أو العباسية، لكي يكون حداثيان فالنص القديم يجب أن يتجاوز بنص جديد يشمل التجاوز وجوباً للمغايرة الشكلية والمضمونة معاً.[1]

ج. وهم التشكي النثري:

يرى أصحاب هذا الرأي أن بممارسة كتابية الشعر نثراً هو عين الحداثة، ويبالغ بعضهم فيرى أن مجرد الكتابة بالوزن تقليد وقدم ومجرد الكتابة بالنثر تجديد وحداثة، فيرى أدونيس أن الكثير من الشعراء يعتقدون أن الخروج على نظام الوزن والقافية والكتابة هو بالنسبة إليهم المسار الذي يقودهم نحو الحداثة، لاعتقادهم أن مماثلة الغرب هو الذي يخلصهم من قيود التقليدية، لذا يدعو إلى التعاون معهم بحذر وكشف مدى خطورة التماثل الكامل مع الكتابة الشعرية الذرية وأن التغاير مع الكتابة القديمة، لأن هذه الممارسات مزاعم منها فتنة وليست من الحداثة في شيء.[2]

د. وهم الاستحداث المضموني:

إن الكثير من الكتابات الحديثة والمعاصرة تفعل وهم الزمنية في منظورها حيث نتناول مظاهر العصر ومنجزاته، فهذا النوع من الاستحداث المضمون لا يعد وأن يكون نوعاً جديداً من أنواع التقليد العاجزة على تبادل القضايا، فقد يتناولها الشاعر هذه الانجازات برؤيا التقليدية ومقاربة فنية تقليدية مثل **الرصافي وشوقي** تمثيل لا حصراً كما يفعل اليوم بعض الشعراء، فكما أن الحداثة النص الشعري ليست في مجرد زمنية فإنها كذلك ليست في مجرد مضمونيته.

---

[1] أدونيس، فاتحة لنهايات القرن، ص314.

[2] سعيد بن زرقة، المرجع السابق، ص154.

فكتابة قصيدة النثر أو ممارسة المضمون الجديد لا تسنقد الحداثة ومن يعتقد ذلك قد وقع في مغازل كبيرة، ففي منظور **أدونيس** الحداثة هي رؤية جديدة تعيد تشكيل العالم، ومقاربة فنية للزمن وطريقة تعبير جديدة.[1]

ذ. وهم المماثلة:

في رأي هذا الفريق أن الغرب مصدر الحداثة وجاءهم هذا التصور من أن الحضارة الغربية متطورة في الشعر دون أن يعرفوا أن حضارة العرب في الجاهلية كانت هي الشعر فما يصلح عند الغرب كمقاييس للحداثة قد لا يصلح عندنا وهذا يعني نثر الصلة والتي طع العلاقة معه لأن الحداثة تواصل وتفاعل مع الحضارات الأخرى لإنتاج خطاب محدث، لذا فتأسيس الحداثة لا يتم فقط في دائرة الماضي لأن حداثات العالم قامت بفعل علاقاتها بالآخر.[2]

فالعربي اليوم الذي ينتج شعر محاكاة القديم إنما يعيد إنتاج الوهم الأسطوري، التراثي، ولا يبدع شعر ذاتية الواقعية والعربي الذي يكتب اليوم شعر المماثلة مع الآخر العربي لا يكتب شعره الخاص، وإنما يعيد إنتاج شعر ذلك الآخر، وهنا يربط **أدونيس** بين الشاعر العربي القديم الذي يماثل الموروث التقليدي القديم، وبين الشاعر العربي الحديث الذي يرى في الغرب نموذجا يجب محاكاته كما يدعو إلى عدم الانصياع لإملاءات الآخر ماضياً وحاضراً ومستقبلاً.

4. الغموض عند رواد الحداثة إلى الغموض ظاهرة إيجابية:

إن رغبة كثير من الشعراء الذين يريدون تحديث أشعارهم قد وقعوا في أخطاء كثيرة دفعتهم إلى خلق لغة شعرية تتسم بالغموض بعد أن ذهبوا إلى الشكل الجديد، وظنوا أنهم يقدمون شعراء وضلوا طريق رواد الحداثة.

[1] أدونيس، فاتحة لناهايات القرن 316.

[2] المرجع نفسه، ص

أما رواد الحداثة فقد كان لهم أصول يسيرون عليها في نظم الشعر، فالشاعر **علي أحمد سعيد** "**أدونيس**" شف لنفسه طريقاً لنظم الشعر وفق أصول تجديدية تعتمد على معجم شعري واضح يقول:

أصرخ كي تتولد صوتي الرياح
كي يصير الصباح لغة في دمي وأغاني[1]

إن لغة الشعر الحداثي يسار عليها شعراء الحداثة من الرواد أمثال **أدونيس** وعبر الصور والبياتي ومحمود درويش تتميز في جملتا "عن لغة القصيدة والكلاسيكية الحديثة والقصيدة الرومانسية، كما أن لغة كل شاعر من الشعراء الرواد قد تميزت وانفردت ببعض الخصائص، وأكثر من ذلك، وفقاً لما بين الناقد فإن كل قصيدة تتميز بميزة التفرد، ذلك لأن ضرورة الالتحام بين اللغة والتجربة، هي الضرورة التي يحس بها الشاعر المعاصر، من شأنها أن تجعل لكل جزئية من جزيئات الوجود، أو كل تجربة جزئية لهذا الوجود لغتها الخاصة، وهذا من شأنه أن يجعل من الكلمة لا مجرد وصوت له دلالة بل وجوداً وحضوراً له كيانه وجسمه.

ويرى **عز الدين اسماعيل** أن الشواهد الشعرية التي تناقلا الدراسات الأدبية والنقدية القديمة، من أشعار المتنبي وأبي تمام يندرج تحت الإبهام وليس الغموض لأن صعوبة فهمها ناتجة عن تعقيدات لفظية ونحوية، كما يرى أن البساطة في التعبير ليست ضد الغموض.[2]

الغموض خاصية جوهرية في التفكير الشعري، وهو طبيعة من طبائع هذا التفكير الذي يضر بسهامه في دواخل الأشياء لا القفز على سطوحها المرئية، يرى **أدونيس** وفي أكثر من موضع بأن التجربة الشعرية الحديثة تشكل نوعاً من الانقطاع القديم.

---

[1] د.حمدي الشيخ، المرجع السابق، ص15.

[2] المرجع نفسه، ص16.

فإن كانت القصيدة عند شعراء الحداثة ضد الشرعية، فإن **أدونيس** يعترف بشرعية الغموض فنجده يؤكد بأنه ظاهرة جمالية في الشعر الحداثي طالما أجاد الشاعر استثمارها في تجربته الشعرية إذ يقول "إن الغموض هو حله وجسد يأوى إليه الروح الشعري بوصفه مجموعة من المعارف والعلوم" فهذا القول الأدونسي هو بمثابة رد على أولئك الذين اتخذ ومن الغموض حطيه لكتابة شعرية تؤهلهم عبثاً من الانضمام المصحف شعراً والحداثة فالغموض في القصيدة يفقد شرعيته عبثاً من الانضمام المصحف شعراء والحداثة فالغموض في القصيدة يفقد شرعيته.

- **أسباب وعوامل الغموض:**

وإن الغموض ظاهرة إيجابية في التأملات النظرية **لأدونيس،** فإن هذه الظاهرة قامت في منشأها على جملة من الأساليب والدوافع، وهاهنا يقف **أدونيس** على أولى هذه الأسباب فـ : "الشاعر لا ينطلق من فكرة واضحة محددة بل من حالة لا يعرفها هو نفسه معرفة دقيقة ذلك أنه لا يخضع في تجربته للموضوع أو الفكرة أو الايديولوجيا أو العقل أو المنطق. وهنا يشير **أدونيس** من خلق سطور هذا القول إلى غموض العملية جوهرية تؤدي إلى خلق رؤيا جديدة ومغاير للعالم والإنسان وتدفع المتلقي اكتشاف.

وثمة تفسير لغوي لظاهة الغموض يكشف عند **أدونيس** من خلال موازنته بين لغة الشعر القديم والحديث: "لغة في الشعر العربي القديم لغة تعبير، يعني أنها لغة تكتفي من الواقع ومن العالم بأنها تمسها مشاعابرا رفيقا، ويجهد الشعر الحديث في أن يستبدل لغة التعبير بلغة الخلق، فليس الشاعر الشخص الذي بشيء ليعبر عنه، بل الشخص الذي يخلق أشياءه بطريقة جديدة، إذن فلغة الشعر الحديث هي لغة غ امضة لأنها لغة الحياد عن المعاني القاموسية، هذه المعاني تمثل صورة من صور الواقع المرئي فكان عمل الشاعر الحداثي

عمل خرق وخلق لأنفس المعاني الجديدة وهذا ما ولد ظاهرة الغموض لدى شاعر الحداثة بحيث أصبحت القصيدة الشعرية قصيدة سايحة في أرض ملغمة بالغموض والإبهام.

5. إشكالية الحداثة:

إن إشكالية الحداثة هي إشكالية العالم الغربي الرئيسية ذلك أنها تثير إشكالا من حيث العلاقة بالجارة وتراثيا كان أم أجنبياً وبخاصة أن الأجنبي يتخذ وجا سلبياً من حيث علاقة البلدان النامية الصناعي، كما أنها تثير إشكالا من حيث علاقة الخلق الحديث بالبيئة المجتمعية إن كانت تثير الممارسته أم لا، وذلك على صعيد توفير المناخ الملائم، كما أنها تشير إشكالا من حيث طبيعة الخلق الجدية ومدى إسهامه في تطوير البنية المجتمعية، فيكون للحداثة بهذا المعنى صيلة بوظيفة الشعر في المجتمع تام.[1]

فالحداثة بالفعل إشكالية معقدة صعبة الإدراك وعميقة الأبعاد، غير أن المسألة الهامة فيها ارتباطاً والتصاقاً بالتراث العربي والغربي.

يعرض **يوسف الخال** لإشكالية الحداثة، إذ يقول إن العالم الحديث فاجأنا أعقاب الحرب الكويتية الأولى، بعد أن بدأ يتسرب إلينا منذ أواخر القرن الثامن عشر، وتتمثل الصعوبة على الصعيد الأدبي برأي الخال في أن هذا التناقض بين كوننا شكل في العالم الحديث وبين كوننا جوهراً في خارجه يظفرنا إلى معاناة قضايا مجتمع قديم في عالم حديث ومعاناة قضايا عالم حديث في مجتمع قديم.[2]

---

[1] د.عبد المجيد زراقط–حداثة في الفقد الأدبي المعاصر، دار الحرق الغربي للطباعة والنشر والتوزيع، ص201.

[2] الحداثة في الشعر العربي أدونيس نموذجا أصحاب للترجمة والنشر والتوزيع، ص109.

فالحداثة عند **الخال** تصور شمولي ورؤية كاملة للحياة، لا في الشعر فقط بل تشتمل على كل صورا الوجود كما يجب أن تتجذر فينا، لتصبح بمثابة الدم الذي سيرى في العروق، فالسطحية في "الحداثة" عندما نتصور أنها شكل خارجي لا جوهر وعمق.

وقد عالج **أدونيس** مشكلة الحداثة على مستوى يرى فيها بشكل عام، خصيصة البنية المجتمعية ومؤسساتها وعناصرها، والحداثة على هذا المستوى مفقودة في العالم العربي الذي ينخر " **التلفيق**" من الداخل مما يؤذن بانهيار الشخصية العربية نفسها، **فأدونيس** ينطلق من "مقاييس مستمدة من إشكالية القديم والمحدث في التراث العربي، ومن التطور الحضاري العربي، ومن العصر العربي الراهن".

وذلك عند إلماسة لحقيقة الحداثة واشكاليتها في المجتمع العربي بحيث يرى أن للحداثة جذوراً في نتائج أبي تمام وأبي نواس وكثير من النتائج العربي العلمي والفلسفي والصوتي وذلك أن الخاصية الرئيسية التي تميز هذا النتاج هي "إدانة التقليد ورفض النسيج على منوال الأقدمين والتوطيد على التفرد والابتكار.[1]

6. الشعرية والحداثة:

تعد الشعرية الوجه الأكثر تطوراً للنقد ، والتي حاولت تجسيد المبادئ والمعايير التي جاءت بها الحداثة ولأنها تتاح حضارة غربية نشأت الشعرية العربية المعاصرة مبهمة تحيل قراءته على تعدد التي اشتقت منها أفكارها فالمتتبع لمسيرة النقد يجد أن مصطلح الشعرية قد جمل مفاهيم متعددة بتعدد التي احتضنت هذا المصطلح "مند عهد أفلاطون وأرسطو إذ كان يعتبر شاعراً من يبدع العمل الفني " .

والشعرية هي ما يجعل من النص الشعري نصاً شعرياً أو على حد تعبير "**رومان جاكسون** **R.Jakobson** " ما يجعل من الأثر الأدبي أثراً أدبياً هكذا تحدد ماهية الشعرية في كتابات النقاد الغربيين،

[1] د.عبد المجيد زراقط، الحداثة في النقد الأدبي المعاصر، دار الحرف العربي للطباعة والنشر والتوزيع، ص203.

وهي بهذه الماهية لا تعد وأنم تكون تجلياً من تجليات الشعرية في مفهوم الفلاسفة الأكاديميين الإسلاميين، فقد أشار **أفلاطون** منذ القديم إلى هذه الماهية وبالمنطلق نفسه ربط أرسطو في تحديده في للشعرية بين الشعر والنفس البشرية أو الإنسانية، وهذا الربط نجده في كتابات **القرابي** وابن سينا في قولهم بالطبع ونجد بفكرة الربط واضحة عند هؤلاء الفلاسفة بين الشعرية والتخيل أو المغايرة أو الاختلاف.[1]

وقد شهد تاريخ القصيدة العربية مراحل انتقالية متنوعة، محدداً بذلك في كل مرة تغييراً في بنائها مع مفردات نقدية سديدة تعيد النظر في مؤلفاتها فلا نقدر أن نفهم شعرية الحداثة العربية فهماً صحيحاً إلا إذا نظرنا إليها في سياقها التاريخي، اجتماعياً وثقافياً وسياسياً.[2]

ولما كان الشعر القديم مظهر من مظاهر الثقافة العربية القديمة بزغت شمس التجديد وظهر في الساحة الأدبية أدباء انتقلوا من خط القبول الذي رسمته الحساسية الشعرية العربية إلى خط التساؤل الذي يدعونا إلى علامة التحول الفني أو الاجتماعي، فالأول يتمثل في الخروج على عمود الشعر العربي، والثاني يتمثل في رفض القيم السائدة أو على الأقل إعادة النظر.[3]

ومن هنا يرى **أدونيس** أن الحداثة: "ليست خروجاً فقط عما هو نموذجي وثابت ومتكون بل هي حركة ذات أبعاد مزدوجة، فمن ناحية تسعى غلى خلخلة البناءات القائمة، ومن ناحية أخرى تقدم بدائلها عن تلك النماذج التي هدمتها" [4]، محاولة تجسيد المبادئ والمعايير التي جاءت بها الحداثة فإذا كانت شاعرية الشاعر وعبقريته تفرض عليه الهروب بالجسد والروح ليحلق في بيئة جديدة، ثم تأتي بصيرة القارئ الناقد المحلل، يعيد

---

[1] مجدي وهيبة، كامل المهندس، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مكتبة لبنان، ط2، بيروت، ص59.

[2] تاوريت، الحقيقة الشعرية على ضوء المناهج النقدية المعاصرة والنظريات الشعرية، عالم المكتب الحديث، ط1، الأردن، 2009.

[3] المرجع نفسه، ص

[4] عبد الحليم محمد إسماعيل علي، ظاهرة الغموض فيس الشعر العربي الحديث، دار الفكر العربي، ط1، القاهرة، 2011، ص110.

للقصيدة حياة جديدة، يلونها بغطاءاته الفنية، وهذا هو النص الحداثي، نص يتجدد مع كل قراءة، لا ينتهي، هذا ما يميز الأعمال الشعرية الخلاقة.[1]

فالقارئ يبحث عن التعابير والمضامين الشعرية التي توجيها القصيدة في انزياحات لغتها الشعرية، فالانزياح شرط ضروري في أي شعرية حرائية، وتم تحديد اللغة توجيها القصيدة في انزياحات لغتها الشعرية، " فالانزياح شرط ضروري في أي شعرية حدائية"، وتم تحديد اللغة في انزياحها عن المعيار واللغة العادية.[2]

لقد أصبح الانزياح ملحماً بارزاً في شعر الحداثة باعتبار "حدثاً لغوياً جديداً يبتعد بنظام اللغة عن السائد والمألوف، وتكريساً بمبدأ المغايرة والبحث الدعوب".[3]

فاللغة لا تعتبر قالباً جاهزاً في شعر الحداثة، وإنما تتسم بالمرونة الشيء الذي يجعلها قابلة للتجديد، ففي الكتابة الشعرية تشكل اللغة ركناً هاماً لا تنهض بدونه، ولا شك أن أبرز ما يميز لغة الشعر وتوترها، نظرتها شعريتها في كونها تجسيد رؤيا الشاعر وحمله وذهوله وتجربته.

ولعل هذا ما دفع بأودغين القول بأن "الشعر ليس موجودا في اللغة كما هو الحن مثلاً، أو العطر موجودة في الورد، الشعر في الإنسان ، والإنسان هو مالئ اللغة بالشعر.[4]

---

[1] أودنيس، كلام البدايات، دار الآداب، د ط، لبنان، 1989، ص27.

[2] عبد السلام المسدي، الأسلوب والأسلوبية نحو سبيل الشيء في نقد الأدب، الدار العربية للكتاب، د ط، تونس، 1977، ص116.

[3] حسن مخافي، القصيدة والرؤيا (دراسة في التنظير الشعري، اتحاد الكتاب العرب، ط1، دمشق، 2003، ص113.

[4] محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري، إستراتيجية التناص، الدار البيضاء، 1992، ص123.

المبحث الثالث: بين الشعر والنثر–قصيدة النثر:

للشعر طبعة خاصة تميزه من النثر، وقد ميز الشعراء بين الشعر والنثر كل منهم وقف فهمه لهذه الطبيعة فهناك تمييز وفق نقد تقليدي الذي أثمر تسمين النثر الشعري والشعر المنثور.

1. التمييز وفق النقد التقليدي:

يرى النقد التقليدي أن الحد الفاصل بين الوزن والقافية هو حد لازم وكاف في نظر بعض النقاد، ولازم غير كاف في نظر بعضهم الآخر، حيث اعتبره الاتجاه الأول كل كلام موزون مثنى شعراً، وما سواه نثراً، والاتجاه الثاني اشترط أن يكون في الشعر عناصر أخرى إضافة إلى الوزن والقافية.[1]

2. الشعر المنثور:

كما كان للغرب أيضاً النمط النثري، وكان يسمى هذا اللون عندهم بالشعر المنثور (**PROSE POETRY**)، وكان هذا الفن يستلهم روحه من " **الانجيل**" وهذا النوع من النثر الشعري يعد نمطاً عاليا من الشعر على الرغم من خلوهمن الوزن.[2]

في الواقع أننا نجد هذه التسمية "الشعر المنثور" قفرة في مفهوم الشعر ، و التمييز بينه و بين النثر وذلك أنها تحد هذا النوع من الكلام بـ "الشعر" وما وصف "المنثور" اللاحق به إلا لتمييزه من الشعر الموزون، فهذه

---

[1] د عبد المجيد زراقط، الحداثة في النقد الأدبي المعاصر، ص231، 232.

[2] سعيد بن زرقة، الحداثة في الشعر العربي، أدونيس نموذجاً، ص181.

التسمية تلحظ الفرق بين شعره شعر أي أنها تلحظ فرقا بين نوع واحد، وليس بين الشعر والنثر أي فرق بين نوعين أدبيين.[1]

3. قصيدة النثر:

شهد النصف الثاني من هذا القرن عدة عوامل منها: المفهوم الحديث للشعر والأسس التي يعتمدها لتمييز الشعر من النثر، إضافة إلى مطولات تطوير الوزن وتطويعه وتحريره، نوعاً جديداً من ال شعر سمي قصيدة النثر.[2]

أ. مفهوم القصيدة:

يقول سعيد عقل محدد القصيدة: "..... بعد فالقصيدة أداة نقل الحالة الشعرية أحد هكذا: مأثورة كلامية توصلت بتجارب موصولة – وقل بلقيات إلى فلذ إلى أبيات، إلى مجموع إيحائي يعطل تعددية الأصوات وعي المتذوق ويتكون في لا وعيه في أكثر ما يمكن من مساواة لحالة الشاعر جوهرياً وشكل جوهري.

من هذا المفهوم يمكن تحديد العناصر التالية:

- القصيدة "أداة مأثورة كلامية" أي أنها نموذج فني لغوي صوتي يعادل الحالة وينقلها.
- يتم الوصول إلى هذا النموذج بفعل صنيع شعري متواصل، يعمل الوعي في معطى اللاوعي، ولكن هذا الصنيع يبدو وكأنه تجميع عناصر.
- المجموع الإيحائي نوع من التراكم الكمي، والكلية تأثيرية.

---

[1] نفس المرجع، ص 182.

[2] عبد المجيد زراقط، الحداثة في النقد الأدبي المعاصر، ص235.

ولعل هذا الفهم للصنيع الشعري هو ما أبقى مفهوم سعيد عقل مشدوداً إلى المفهوم التقليدي، وذلك على رغم مما يتسم به من مظاهر الحداثة.[1]

ب. بين النثر والقصيدة:

يحدد أنسي الحاج طبيعة كل من الشعر والنثر، ويميز بين الشعر والقصيدة ويعرض مفهوم هذه الأخيرة عند العرب والفرنسيين ويصل إلى نتيجة مؤداها: "و هنا كلاهما خاضع للتطور وإن قصيدة النثر تمثل في أدب كأدب فرنسا أقوى وجه للثورة الشعرية أما عندنا وضعها مختلف حيث خلو قصيدة النثر من موسيقى الوزن والقافية.

ما دام الشعر لا يعرف بالوزن و القافية فليس ما يمنع أن يتألق من النثر شعر، ومن شعر النثر قصيدة نثر .[2]

ج. الفرق بين قصيدة النثر والنثر الشعري:

لم يكن هناك في التراث النقدي القديم فواصل تحدد بين الشعر والنثر، ولم يمكن يشفع للنص النثري توظيفه للشعرية كي يتحول إلى الشعر، أي أن النص النثري قد يستخدم بعض من الخصائص الشعرية كالإيحاء والصورة واللغة الشاعرية.

يعتبر **أدونيس** النثر الشعري خطوة أولى، وبداية تجربة للتدرج وللوصول إلى قصيدة النثر، التي هي ثورة كبيرة في عالم التشكيل، أما النثر الشعري ما هو إلا "الدرجة الأخيرة في السلم الذي أوصل الشعر إلى قصيدة

[1] المرجع نفسه، ص237.

[2] د عبد المجيد زراقط، المرجع السابق، ص240.

النثر تعد قصيدة النثر حقلاً من حقول التجريبية، لأن الإبداع تجربة، ومن ثمة فقصيد ة النثر ثمرة من ثمار التجارب لأن ما دامت هناك لغة وكلمات فالحاجة ماسة إلى الشاعر يجيد خلق علاقات جديدة.[1]

تتميز قصيدة النثر من قصيدة الوزن، بأن الأولى حرة في اختيار الأشكال، في حين تكون قصيدة الوزن مجبرة على اختيار القبلي الجاهز والموروث.

لا تتقدم قصيدة النثر نحو غاية أو هدف، ولا غاية لها خارج ذاتها، فهناك مجانية في القصيدة.

تتميز قصيدة النثر من النثر الشعري والشعر المنثور بأنها تستخدم هذين النمطين من التعبير كما تستخدمها الأنواع الأدبية الأخرى: القصة، الرواية......كمادة أولية في بناء فني تتأكد فيه وحدة عضوية مغلقة.

عالم الموسيقى في قصيدة النثر عالم شخصي خاص، فالكلمات بجرسها وعلائقها النغمية والبصرية تعكس للأذن والفكر معاً التجربة في القصيدة.[2]

- قصيدة النثر بدعة لقيطة، هجينة، لم تلبث أن تزول كالسحاب الزائل.
- ليست قصيدة النثر شعراً وإنما هي نثر شعري أو شعر منثور.

4. الحداثة من منظور النقد المعاصر:

تم طرح النقد الأدبي الحديث والعاصر إشكالية الحداثة طرحاً جدياً، توسع فيه النقاش، وانعكس ايجابيا على بلورت الكثير من المفاهيم النقدية وفق مقاربات مختلفة، طرح خلالها مفهوم الفكر التحديثي وفق تفسيرات عديدة ظهرت خلالها الحداثة العربية كقضية نقدية بامتياز، وقد عرض الدين كليب في كتابه المرسوم

[1] سعيد بن زرقة، المرجع السابق، ص181-185.

[2] د عبد المجيد زراقط، المرجع السابق، ص241.

ب وعي الحداثة – دراسة جمالية في الحداثة – الحداثة الشعرية إلى مختلف التفاسير التي قدما النقد المعاصر لنشأة الحداثة العربية، والتي جمعها في ثلاثة تفسيرات هي:

- التفسير التأثيري التثاقفي.
- التفسير النفسي الذوقي.
- التفسير الاجتماعي.

أ. التفسير التأثيري التثاقفي:

قد تم النظر إلى المثاقفة مع الغرب على أنها هي الأساس في نشأة الحداثة وهي مثاقفة من طرف واحد، ولهذا فإن مستوى التأثر أوضح من مستوى التفاعل أو التبادل الثقافي، في هذه المثاقفة ما غالباً ما يكون اليوث هو محور هذا التفسير.

بمعنى أن ل: اليوث من التأثير في نشأة الحداثة، ي قول **أسعد رزوق** في ذلك: "إن المثال الاليوثي كان منهجا احتذى حذوه الكثيرون من شعرائنا وتأثروا به وساروا في خطواته". [1]

ب. التفسير النفسي الذوقي:

تشير التغيرات الاجتماعية والثقافية والإيديولوجية داخل بنية المجتمع العربي ذاته، لأن واقع الإبداع والكتابة لم يعد واقعاً محكوماً بأطر عربية وفنية جمالية نمطية، لا تتماشى مع آفاق القرن العشرين، ولعل الدكتور محمد النويهي من أهم القائلين لهذا التفسير، حيث يرى أن ما يتصف به الشعر العربي التقليدي، لم يعد

[1] أسعد رزوق، الاسطورة في الشعر المعاصر، منشورات مجلة الآفاق، بيروت، 1951، ص107.

يتلاءم مع الذات الإبداعية للشاعر الحديث في سياق اجتماعي لا يؤسس هو معالمه لذا ثار على الشكل والمضمون وأبدع موسيقى نابعة من داخله.[1]

ويلخص الدكتور سعد الدين كليب أن التغير النفسي لدى الشاعر الحديث الذي يتأثر وفق سياقات اجتماعية مختلفة هو الذي عجل باحتواء ممارسات التنظيم التشكيل الحداثي في الإبداع العربي.

تلك هي بعض التفسيرات المهمة التي اقترحها النقد الأدبي المعاصر ، لنشأة الحداثة الشعرية، ومن هنا كان الطرح الإبداعي الحداثي طرحاً حاملاً لمفهومات حضارية يراد منها تجاوز المفاهيم السائدة، والخروج عن النمطية.

ج. التفسير الاجتماعي:

ربط التفكير النقدي الحديث في الكثير من أطروحاته نشأة الحداثة العربية ربطاً اجتماعياً محضاً، فذهب إلى ربط ظاهرة لحداثة الشعرية بالأطروحات الايديولوجية لطبقة البرجوازية الصغيرة، بحيث تبدو الحداثة انعكاسا لمجمل التغيرات الاقتصادية التي أصابت بنية المجتمع العربي المعاصر، مع بروز تلك الطبقة، فلا يمكن فهم الحداثة بسبب ذلك من دون فهم تلك التغيرات، ومن دون فهم الطبيعة الطبقية ايديولوجياً ونفسياً، للبرجوازية الصيغرة عامة، والعربية منها خاصة.[2]

[1] سعد الدين كليف، المرجع السابق، ص7.

[2] سعد الدين كليب، المرجع السابق، ص16.

وعلى الرغم من أن هذا التفسير يؤكد أن الصراع الاجتماعية "في التحليل الأخير لا يكفي وحده لتفسير الفن، إلا أن هذا الصراع لا يمكن إلا أن يتجلى في الفن، وبواسطته بل إنه في بعض هذه المراحل يغدو جوهرياً و حاسماً".[1]

[1]جلال فاروق الشريف، الشعر العربي الحديث، الأصول الطبقية والتاريخية، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1976، ص65.

الفصل الثاني:

المبحث الأول: التجربة النقدية عند عبد الله الغذامي.

يجمع معظم الدارسين المتتبعين للخطاب النقدي العربي المعاصر أن **عبد الله الغذامي** هو أول من قام بأول تجربة نقدية عربية، ويعتبر كذلك من بين الذين أدخلوا هذه المناهج الجديد إلى النقد العربي المعاصر ومثقفون كذلك على أن "الخطيئة والتفكير يمثل جهداً نقدياً لا يستهان به، ولكن نجدهم يختلفون حول هذه المناهج، لذلك سنحاول توظيف التجربة النقدية الغذامية ضمنها.

ويمكن أن نقسم التجربة النقدية الغذامية إلى مرحلتين وذلك من خلال قراءة لحصيلة قراءة **الغذامي** مع التيارات النقدية الجديدة:

- **مرحلة التأسيس والتجريب.**
- **مرحلة التجاوز والانقلاب.**

1. مرحلة التأسيس والتجريب:

تميزت هذه المرحلة بتتبع التيارات النقدية الغربية الجديدة، فقد حملت في ثناياها ثورة منهجية على التيارات التقليدية السياقية، وهذا يشير على أن **عبد الله الغذامي** كثيراً التفتح والانفتاح على الفكر والأدب الغربي.[1]

ومن أهم النماذج التي تمثل هذه المرحلة:

- الخطيئة والتفكير من النبوية إلى التشريحية.
- تشريح النص، مقاربات تشريحية لنصوص شعرية معاصرة.
- الصوت القيم الجديد، بحث في الجذور العربية لموسيقى الشعر الحديث.

[1] إبراهيم محمود خليل، النقد الأدبي من المحاكاة إلى التفكيك، دار المسيرة للنشر، عمان، الأردن، ط2، 2007، ص221.

- الموقف من الحداثة.
- الكتابة ضد الحداثة.
- ثقافة الأسئلة، مقالات في النقد والنظرية.
- القصيدة والنص المضاد.
- رحلة إلى جمهورية النظرية، مقاربات لقراءة وجه أمريكا الثقافي.
- المشاكلة والاختلاف قراءة في النظرية وبحث في التشبيه المختلفة.

فقد استهل **عبد الله الغذامي** في هذه المرحلة المتمثلة لمشروعه النقدي بكتابة "الخطيئة والتكفير" ويعد كتاباً تنظيرياً، إذ يعتبره نقادنا كأعلى نموذج تطبيقي في النقد الحداثي فهو كتاب تثقيفي، بمعنى أن **عبد الله الغذامي** يهدف به إلى تعريف القارئ العربي بما هو جديد وطارئ في النقد الحديث ومدارسه المتعددة [1]، والجدير بالملاحظة أن هذه المسيرة النقدية التجريبية الأولى، تتميز باتباع المنهج البنيوي وتطبيقه إلى جانب المنهج التشريحي والسيممولوجي حيث أخير **عبد الله الغذامي** منهجه مؤكداً أنه منهج قائم على مبدأ المزيج ما بين المناهج (البنيوية والسيمولوجية والتشريحية) وإضافة إلى استعانة بالمفاهيم العربية الموجودة عند الجرجاني.

ثم يطالعنا **عبد الله الغذامي** بكتاب ثان هو "تشريح النص" 1987 فقد جاء في أربعة فصول توزعت عليها المقاربة التشريحية التي قام بها **عبد الله الغذامي** على بعض النصوص الشعرية لبعض الشعراء المعاصرين إضافة غلى ذلك يتخذ البنيوية والسيمولوجية والتشريحية تتقاسم اهتماماته في هذا الكتاب، فنجده يشير إلى

[1] ابراهيم خليل، النقد الأدبي الحديث، المرجع السابق، ص222.

ذلك بقوله: "التقنيات منهجاً من مجمل ملفيها معتمدين على خمسة مفهومات هي الصوتية، العلاقة، الإشارة الحرة والأثر وتداخل النصوص".[1]

2. مرحلة التجاوز والانقلاب:

لم ينطوي **عبد الله الغذامي** صفحات المرحلة الأولى والتي أحدثت بين (1985 – 2000 والتي جال فيها حول مدارس النقد الغربي الحديث دون أن يلتفت إلى النقد العربي القديم ممثلاً في نظرية التباين والاختلاف عند الجرجاني حتى فاجئنا آخر أصدره هو "النقد الثقافي" يشير فيه بولادة مولود جديد ألا وهو المنهج النقدي الجديد، ومن ثم تمكين التمثيل لهذه المرحلة بأحدث ما صدر للناقد لذلك يمكننا القول أن أهم النماذج التي تمثل هذه المرحلة هي:

- المرأة واللغة.
- ثقافة الوهم، مقاربات عن المرأة واللغة والجسد.
- حكاية سحارة، حكايات وأكاذيب.
- تأنيث القصيدة والقارئ المختلف.
- النقد الثقافي، قراءة في الانسياق الثقافية العربية.
- الثقافة التلفزيزنية بسقوط النخبة وبروز الشعبي.
- حكاية الحداثة في المملكة العربية السعودية.
- القبيلة والقبائلية أو هوايات ما بعد الحداثة.[2]

---

[1] عبد الله الغذامي، تشريع النص مقارنات تشريحية لنصوص شعرية معاصرة، دار الطليعة، بيروت، لبنان، ط1، 1987، ص81.

[2] عبد الله الغذامي، تشريع النص مقارنات تشريحية لنصوص شعرية معاصرة، المرجع السابق، ص 83.

المبحث الثاني: تشريح النص مقام الإبداع في الخطاب النقدي الموضوعي

كانت البداية بمسألة الحداثة بأنها لم تعد تقتصر على كونها قضية أنها تتجاوز ذلك لتصبح إشكالية، حيث يقول أن الحداثة كمفهوم قد انفصلت تماما عن مفهوم التجديد أو المعاصرة، وهذا الأمر اتفق عليه كل المتجادلين حول الحداثة، لأن الجميع يرضون بالتجديد و يقبلون المعاصرة.

لقد استقلت الحداثة عرفيا عن مفهومي التجديد والمعاصرة وهذا يطلقها من حدود الوقت الذي هو جزئ ومرحلي ويجعلها زمنية ويتساوى فيها الماضي مع المستقبل.

فمفهوم الحداثة متعدد الأبعاد حامل الرؤية تطلعية مستقبلية لرؤية اجتهادية للفرد المتحدث، هي بمثابة الموقف الخاص أكثر مما هي تصور معرفي مشترك، حيث يضع البعض الحداثة كرديف للتغريب (الآل عروبة) أي أنها انقلب في المضامين وتمرد في الموضوع أما الآخر فيرى أن الحداثة مرادف اصطل في البديع أي أنها تحول في الشكل الفني والأداء، وهذا يبقى على حسب درجات الفكر والزمن والعصر. وتبقى المسألة كلها رؤية فردية اجتهادية يمكن أن تتغير من وقت إلى آخر أو من موضوع إلى آخر. أحيانا يكون الواحد حداثيا أو غير حادثي كما نجده أحداثي وفجأة ينقلب على حداثته.[1]

لم تصبح مسألة الحداثة إشكالية فكرية لأن ما لم تستطع بعد أن تستقل من هيمنة الفرد فصارت خاضعة لتحولاته الفكرية وتقلباته النفسية فهي مربوطة بالفرد لزاما كأن نضطر إلى أن نقول حداثة "**أدونيس**" أو حداثة نازك الملائكة وكذلك هي مربوطة بالوقت فنقول حداثة الخمسينات كسيئ مختلف عن حداثة السبعينات أو الثمانيات أي واقع أننا نربطهما بالوقت وهي مستقلة عند الوقت.[2]

---

[1] عبد الله الغذامي، تشريح النص، المرجع السابق، ص 9.

[2] المرجع نفسه، ص 10.

هذه أولى تجليات المعضلة من حيث المفهوم كواقع وقتي وفردي مفارقا بذلك صورته المثالية كمفهوم زماني جماعي أي رؤية كلية شمولية.

ولما لم يتحقق هذا المستوى الإدراكي لمفهوم للحداثة القائم في ثقافتنا اليوم أصبحنا في مواجهة مع الحداثة على أنها إشكالية فكرية و ليست مجرد قضية نقدية أو إبداعية.

والسبب الذي دفع إلى هذه النتيجة يكمن في أننا مع الحداثة لا تسعى إلى إقامة تعريف فقط، وغنما الجميع يسعون أولا إلى تحديد موقفهم من ثنائية الموروث العصر قبل أن يطرحوا تعريفهم الخاص للحداثة بمعنى أنه يوجد علاقة عضوية بين الموروث بمرجعياته المختلفة وبينه العصر بمعطياته المختلفة أيضا وفي معترك ذلك كله يقف الفرد المنظر في حالة الإيجاب وتقوم أيضا على ابتسار بعض العصر مما يتوافق مع مطلقاته المجتلبة مع الموروث ويقوم بالمزج بيه هذه العناصر إليه التي تبدو له في حالة تناغم فيما بينها ثم مع تطلعاته التي فرزتها ومن هذا الخلط يأتي القرء المنظر واتقى من سلامة انتقائه فيقدم تعريفه كإضافة فكرية متكاملة التركيب في فهمه.[1]

يقول "**د.الغذامي**" إلى هنا والموقف سليم على مستوى الاجتهاد الفردي ولكن بمجرد أن يتصادم هذا الاجتهاد مع المتلقي تبرز أسباب عدم القبول لأن ما هو من المسلمات عند الفرد ليس بالضرورة هو من مسلمات المتلقي.

وعليه قد تكون مصادرهما العصرية متناقضة مع بعضها، ومن هنا ينشا الاختلاف، وتظل دائرة الخلاف تتمدد لأن مرجعيات الموروث لا يمكن أن تتفق في تفصيلاتها، ومنه لا يمكن الاتفاق حول مفهوم الحداثة، ما دمنا ندور حول مصادر مختلفة، يقول إلا إذا نحن سعينا إلى تصفية الاختلاف في هذه المصادر وهذا أمر يبدوا بعيدا أو محال في ظاهره. ولكنه في حقيقته قابل للتحقق بعد شيء من الإخلاص من مقاربتنا للفكرة.

[1] عبد الله الغذامي، تشريح النص، المرجع السابق، ص 11.

- **و تأتي هذه المقاربة من مداخل ثلاثة :**

أولها :

أننا نجمع على مشروعية الأخذ من الموروث بل على ضرورة هذا الأخذ، لأن الموروث قوة لا شعورية مثلما هو قوة شعورية ومعهما رخصنا الجانب الشعوري فان اللاشعوري يظل مغروسا في داخلنا يحركنا ويطلعنا بطابعه.

وثانيها:

يقول أن في الموروث سمات جوهرية هي فيه بمنزلة الروح من الجسد، أي أنها توابث لا يمكن صرفها أو تبديلها وإلا اقتص ذلك تبديل هوية الموروث ومسخه، وذلك مثل اللغة القصص بالنسبة للشعر الجاهلي، أو القيم الدلالية في ذلك الشعر مثل الدلالات الأطلال وتركيب القصيدة. وهي بالنسبة لذلك أن لشعر قيم فنية هي التي تميزه، إذا سلبت منه لصار بلا هوية.[1]

وثالثها:

يقول في هذا أننا إذا قبلنا الثانية فنحن نقبل ضمنا وجود متغيرات تسير جانب تلك التوابث ، وعليه فإذا كانت القصص هي بسمة ثابتة لكل أدب فصيح، فان الجانب القصص سلسلة من الصفات المتحولة أي الوقتية مثل نظام السجع، وهي نظام إيقاعي ساد في النثر الجاهلي ثم اختفى في صدر الإسلام حتى صدر العصر العباسي، ثم عاد لينتج عنه فن المقامات، وليخذ في مرة أخرى في العصر الحديث ، وكل هذا تغيير يحدث دون مساس بالجوهر، حيث ظلت الفصحى لغة للنثر منذ الجاهلية حتى اليوم مرتفعة فوق "**السجع**" ومن هنا فالفصحى زمنية بينما السجع وقتي.[2]

---

[1] عبد الله الغذامي، تشريح النص، المرجع السابق، ص 12.

[2] المرجع نفسه، ص 13.

من هذه المداخل التي طرحها "**الدكتور الغذامي**" نصل إلى موضوع الحداثة ولنقدم صورتها على أنها معادلة إبداعية بين الثابت والمتغير أي بين ألزماني والوقتي، فهي تسعى دوما إلى صقل الموروث لتفرز الجوهري منه، فترفعه إلى ألزماني بعد أن تربح كل ما هو وقتي، لأنه متغير ومرحلي وهو ضرورة ظرفية تزول بزوال ظرفها.

فالحداثة إذا عن "**الغذامي**" هي رؤية واعية لإقامة علاقات قائمة التجدد بين الظرف الإنساني وبين الجوهري الموروث، وذلك من اجل استمرار العلامة الإبداعية للإنسان مع لغته التي سيكون صانعا لها من خلال ما يضيفه إليهما، كما أن اللغة صانعه له من خلال هيمنتها عليه بواسطة التوابث الجوهرية.[1]

يقول "**الغذامي**" أن الحداثة تتميز عن المعاصرة وعن التجديد لأن ما هو جديد اليوم سيكون قديما في الغد و القديم اليوم كان جديدا في زمنه كما يقول "**ابن قتيبة**" لكن الحداثة لا تقدم وكل ما هو حداثة واليوم أو أمس لن يصبح في الغد لأحداثه ونقيض الحداثة ليس القدم ولكنه السكونية اللاواعية وعليه يقول أن الحداثة هي الفعل الواعي أخذ بالجوهري الثابت وتبديل للمتغير المتحول إنها صلة استكشاف أبدية في أغوار أبرز الحقائق الإنسانية، فهنا يقصه اللغة وذلك من اجل كشف الحقائق العظمى لتصبح توابث مبدئية ، ومن ثم السعي إلى تأسيس العلاقة معها على أصول متفاعلة مع طموح الإنسان وهمومه المتجددة والتي تتحقق كما يرى دوما في اللغة ومن خلالها و بواسطتها. وكما يصدق هذا على اللغة إبداعا فانه يصدق أيضا على فلسفة علاقتنا مع الموروث والعصر.[2]

---

[1] عبد الله الغذامي ، تشريح النص، المرجع السابق، ص 11

[2] المرجع نفسه، ص 15 .

I. قراءة "سيميولوجية " لقصيدة "إرادة الحياة" لـ"أبي القاسم الشابي".

ينطلق الغذامي في هذا الفصل من مفهوم اللغة حيث اعتبرها نظام إشاري.

"**سيميولوجي**" والكلمة إشارة تقف في الزمن عل أنها دال يثير في الذهن مدلولا، فالكلمة يراها ليست اسما لشيء تنص عليه و إنما هي صورة صوتية وتصور ذهني "**دال ومدلول**".

ويختلف تركيز المتكلم على القطبين لقطب الصوت، وقطب الدلالة حسب غرضه من المقولة وفي الخطاب النفعي يتوجه الاهتمام نحو المدلول وهو ما يسعى المتحدث إلى غرسه في ذهن المتلقي ليشتركا معاني تصور ذهني واحد.[1]

فالكلمة في التجربة الجمالية إشارة حرة تم تحريرها على يد المبدع الذي يطلق عناقها ويرسلها صوب المتلقي، لا لقيدها المتلقي مرة أخرى بتصور مجتلب من بطون المعالم. وهو ما نقترفه دائما في حق النصوص الأدبية فنسهم في قتلها وإفساد جماليتها وإنما للتفاعل معها ، بفتح أبواب خياله لها، لتحدث في نفسه أثرها الجمالي.

إن قراءة الشعر قراءة "**سيميولوجية**" الهدف منها تحرير النص من قيوده المفروضة عليه ، وهذه عملية تكرارية يحدثها الشاعر أولا بان يحرر الكلمات من قيودها وهذا حدث تلقائي وغير واع.[2]

وبعد الشاعر يأتي المتلقي وهذا دور يتم مع كل قراءة للنص أما من أشخاص أو شخص معين في أزمنة متفاوتة.

إن قصيدة "**إرادة الحياة** " لـــ " **أبي القاسم الشابي**"هي التي اختارها الكاتب لقراءاتها قراءة سيميولوجية وبدخوله القصيدة يقول سنجد أنفسنا متورطين معها في اصطراع متوال نلتمسه في ما يأتي.[3]

---

[1] عبد الله الغذامي، تشريح النص، المرجع السابق، ص 17.

[2] المرجع نفسه ص 18.

[3] المرجع نفسه ص 21

1. مصطرع الحركة والسكون:

يقول الكاتب مثلما يعد مد الإيقاع الشعري على معادلة "**الحركة السكون**" فان إرادة الحياة اعتمدت أيضا على هذه المعادلة التي تصطرع داخل القصيدة ،[1] فالصراع هنا (**قصيدة إرادة الحياة**) هو صراع دائم الحركة فهو استمرار مطلق، ولذلك انتهت القصيدة بمثل ما ابتدأت به:

الأول: إذا الشعب يوما أراد الحياة ** فلا بد أن يستجيب القدر

الأخير: إذا طمحت للحياة النفوس ** فلا بد أن يستجيب القدر

حيث تحرك هذا الإطلاع في محور زمني تتلامس القصيدة معه تلامسا إيقاعيا، مثل تعانق البحر مع الأرض مدا و جزرا و زمن القصيدة يتحرك في إشارات الحدث و التجدد و هي كما يلي:

أ – **إشارات المستقبل**: تتكون من ثلاث فئات من الإشارات :

1) **الأفعال المضارعة**: التي تبين توجهها نحو المستقبل: قديم فحصها في سياقها قبل رصدها.[2]

2) **أفعال الأمر**: و هي مستقبلية، و يلحق بها أسماء فعل الأمر

3) **الأفعال الماضية**: الفعل الماضي يتعين كونه إشارة إلى المستقبل

- **مضارع (مستقبل)**:

سيستجيب (1)	يماشي (14)	يدفن (28)	معمر (38)
يتجلى (2)	يقنع (14)	يفنى (29)	انتظر 39
ينكسر (2)	يحب (15)	تبقى 30	يفضي 41
يعانقه 34	يحتقر 15	يمل 33	يرقص 41

[1] المرجع نفسه، ص 23.

[2] عبد الله الغذامي، تشريح النص، المرجع السابق ، ص 24.

أبارك 13	يحضن 16	يمشي 35	تعيد 48
يستلذ 13	تلهو 28	يعفي 38	يصرف 58
ألعن 14	أتجنب **8	تستجيب 63	

وردت هذه الإشارة مجزومة بلم و المضارع في هذه الحالة يتحول إلى الماضي.[1]

هذه الإشارة كسابقها مجزومة بلم و لكنها وقعت معطوفة على بواب شرط حولها إلى المستقبل.

- **أفعال الأمر وأسماء أفعاله:**

استقبلي 50	ناجي 55	ناجي 56	إليك 52
ميدي 54	ناجي 55	إليك 52	إليك
ناجي 55	ناجي 55	إليك 52	إليك 53

- **الأفعال الماضية**: "**مستقبل**" فعل لشرط و أبوابه أو معطوف على أحدهما

أراد 1 اندثر 3 ركبت 7 نسيت 7 تبخر 3 طمحت 7

ب. إشارات الماضي: وتتكون من فئتين هما:

1) أفعال الماضي الخالصة لم تقع في معادلة الشرط.

2) أفعال المضارعة المسبوقة ب (لم) ولم تقع أيضا في المعادلة الشرطية ويتعين تحولها إلى ماضي ، وهذا بيان بالفئتين.[2]

---

[1] عبد الله الغذامي، تشريح النص، المرجع السابق، ص 23.

[2] المرجع نفسه، ص 24.

- **أفعال الماضي الخالصة:**

قالت 5	سكر 20	نما 45	ظاهر 51	حدث 5	انتصر 45
دمدمت 6	أذبلت 21	صدعت 45	قال 23	أبصرى46	صدعت 46
ضجت 10	عبر 28	جاء 47	ضاع 59	أطرقت 11	تألق 29
قبل 48	رفرف 60	قالت 12	اندثر 29	غير 48	رن 61
سكر 20	ظمئت 41/40/40		بارك 50	عنيت 20	
	43/42			48	

- **الأفعال المضارعة المتحول إلى ماض:**

لم تشقه 4	لم تشقه 18	لم تتكلم 22	لم تترنم 22
			4

ج. **الإشارات السابحة:**

وهي السماء المشتقة التي تحمل الحدث وتدل على التجدد، وهي أسماء الفاعل والمفعول ونأخذ بها هنا لأنها تدل على الحدث والتجدد بالفعل ونميزها على سائر المشتقات التي نأخذ بها هنا.

أما هذه فإنها سابحة لأنها إشارات محملة بحدث في زمان مقيد و هذه الإشارات هي: [1]

المنتصر 4	المنتصر 18	حالمة 34	المدخر 49
المستتر 5	مثقلة 19	موشحة 36	الحالم 52
المستعر 8	معانقة 32	المنفطر 43	حالم 61

[1] عبد الله الغذامي، تشريح النص، المرجع السابق، ص 26.

هذه هي كل الإشارات الزمنية في القصيدة، ونلاحظ منها أن الحاضر لا مكان له في هذا النص فالقصيدة تسمح الحاضر وتلغيه وتنفيه إلى الفئات لتحل مكانه الماضي في حالات كأن تدخل أداة الجزم (لم) على المضارع ليتحول إلى ماض.

وفي حالات أكثر يأتي المستقبل ويشتد التوجه نحوه قبل أن تشرف القصيدة على نهايتها في الأبيات 50-56.[1]

وبارك النور فاستقبلي شباب الحياة و خصب العمر 1 ➡

جاء خمسة أفعال أمر * إليك في بيتين متواليين (52 53)

وكانت فاتحة هذه الإشارات صارمة و قاطعة في تحويلها للباصرة نحو الأمام في قوله استقبلي في البيت (50) ➡

وبذلك يتعالى المستقبل في القصيدة وسيحق الحاضر سحقا كامل وبلغيه ويمسك بالماضي في معادلة تجاوزية. ونقول معادلة لأن المستقبل هنا لا يلغي الماضي ولا يحاول سحقه وإنما يتداخل معه أخذ أو عطاء.[2]

2. مصطرع المد/ الجزر:

تتحرك القصيدة داخليا في حركة مجاذبة جزرا و مدا وجاء ذلك على مدارين:

1) مدار التوازن ثم كسر التوازن:

وهذا مدار انطلق في صدر القصيدة التي تحتله ثلاثة أبيات محكمة التوازن.

إذا الشعب يوما أراد الحياة ** فلا بد أن يستجيب القدر

---

[1] المرجع نفسه، ص 26.

[2] عبد الله الغذامي، تشريح النص، المرجع السابق، ص27

ولا بد لليل أن ينجلب ** و لا بد للقيد أن ينكسر

ومن لم يعانقه شوق الحياة** تبخر في جوها و اندثر

وهذه الأبيات أحكم شيكها في نظام توازني يقوم على أسس تركيبية هي:

أ - المعادلة الشرطية متحركة في الصدر ومنتهية في العجز ويكون الشطر الأول كله في دائرة فعل الشرط والثاني في دائرة الجواب.[1]

ب -اعتمدت الأبيات الثلاثة في علاقتها الداخلية على نظام العلاقة التضامنية و هي صفة للجمل إذا صار وجود أحداهما يقتضي وجود الأخرى.

وهذا التوازن المحكم أسس القصيدة إيقاعا، به داهمت القصيدة القارئ وفرضت إيقاعا عليه، مما يعطيها قدرة تحكمية عالية تمسك كل قارئ وتخضعه، لسلطانها.[2]

2) **مدار الارتداد:** كان في القصيدة يموج في الحركة المتوثبة

كان هناك تموج في القصيدة بالحركة المتوثبة من خلال الإشارات الزمن وتقلبها بين المضي والإثبات، وهذه حركة أخذت بالتواصل المستمر مع كل بيت من أبيات القصيدة ولكن القارئ يلاحظ أن هذه الحركة تتجه نحو السكون عند نهاية البيت، حيث سيطر على قوافي القصيدة مزاج سكوني من حيث صياغتها، فعدد القوافي (63) منها اثنا عشر فعلا هي: [3]

اندثر 29/3 غير 48/30 ينكسر 2 كبر 15 سكر 20

---

[1] المرجع نفسه، ص 31.

[2] عبد الله الغذامي، تشريح النص، المرجع السابق، ص 32.

[3] المرجع نفسه ص35.

عبر 28 يمر 38 انتظر 39 ظهر 51 سحر 61

وتتبث مشتقات صريحة هي: المنتصر 18/4 المشتر 5 المستعمر 8 المنتظر 43

وهذه تمثل الحركة كما رأينا من قبل ، وهذا يعني أن عدد إشارات الحركة في القوافي: 18 مقابل (45) إشارة جامدة، إضافة إلى أن تفعليه القافية هي (فعل) سيكون اللام، حيث إن القصيدة تنشل نفسها لتحدث إيقاعا جديدا يتبع من حركة الارتداد الداخلي الذي يحدث من خلال التكرار ، إذا نجد خمس إشارة تقع كقواف مكررة لأربعة و ثلاثين بيتا وهذا بيانها:[1]

القدر 36/1 اندثر 29/3 المنتصر 18/4 الشجر 40/6

الحفر 17/9 أخرى 35/10 الزهر 59/54/41/16 العمر 50/21

السحر 36/22 المطر 42/24/11 الثمر 34/25 العطر 47/26

نضر 53/27 غير 48/30 القمر 60/55/37

نلاحظ في هذا البيان تنوع في الارتداد، وتعدد تشكلها على وجوه منها:

- يغلب الارتداد في الإشارات "الجامدة" حيث لا يوجد في البيان سوى فعلين فقط "**اندثر/غير**" ومشتق واحد "**المنتصر**" وماعدا فهي إشارات جامدة وذلك لأن الإشارة الجامدة هي التي بحاجة إلى التحريك.
- تواتر تكرار بعض الإشارات، وبلغ أربع مرات أحيانا مثل "**الزهرة**" وثلاث مرافق مثل المطر والتمر وهذه محاولة لا ستخل الطاقة التكرارية في هذه الإشارات.
- في أربع وثلاثين قافية مكررة لا يتطابق السباق إلا في أربع حالات فقط

[1] عبد الله الغذامي، تشريح النص، المرجع السابق، ص 35.

(القدر 36/1 والمنتصر 18/4) أما الحالات الثلاثون الباقية فإنها قواف في سياقات مختلفة، و لهذا دلالة فنية رفيعة جدا فهو يمثل تحرير الكلمة من سياقها بالموروث وإطلاقها لتختار سبقاها الجديد.[1]

II. في الخطاب الشعري لمقاربة تشريحية:

يقول في بداية هذا الفصل أننا قد تعودنا على تقسيم حالات تلقي في بداية هذا الفصل إلى حالتين: حالة الإقناع وحالة الانفعال، ولكن اليوم كأننا في مواجهة مع معادلات نصوصية مختلفة تستلزم إعادة تصنيف حالات التلقي، وهي حالات قد أصبحت ثلاثة في رأيه وهي كالأتي:

+**الأولى**: أزلية تقليدية، وهي حالة الإقناع، وفي تواصله مع القارئ على منطق لتعبير وتحديد الهدف، و قد سماها "**القرطاجني**" (بالخطابة).[2]

+**الثانية**: أيضا هي أزلية وتقليده وهي حالة (الانفعال) التي تعتمد على التعبير الوجداني على الحس المباشر الذي ينشأ عنه انفعال تلقائي ويرتكز النص هنا على صناعة اللغة فيه، وقد كان معظم الشعر عنائي يتمازج مع حالة الإقناع وذلك في شعر الذهني [3]، وشعر الحكمة وعليه عندئذ ينشأ ما سماه "**القرطاجي**" بالتمثيل الخطي.

+**الحالة الثالثة**: يقول الكاتب أن هذه الحالة تسمى حالة الانفعال العقلي أي أن العقل يسعى لكي يستعير من العاطفة إحدى صفاتها وهي الانفعال، انه نوع من تدجين العقل وترويضه أو ترقية للعاطفة وترفعي لها. كما هو أيضا نص يرتكز وجوده على نحويته التي هي كما قال نحوية حدث وسياق. وهذا هو الأمر الذي يجعله مختلفا و متميزا عن النص العقلي.

---

[1] المرجع نفسه، ص36، 31

[2] عبد الله الغذامي، تشريح النص، المرجع السابق، ص 51.

[3] المرجع نفسه، ص 52.

فالنص يكون "**دال عائم**" موجود في النص كقيمة حضورية بينما المدلول * إمكانية قرائية غيابية تتأسس من القارئ بناء، على أعراف الجنس الأدبي.[1]

ومن هذا المدخل الذي أراد "**د.الغذامي**" أن يؤسس فيه مفهوم التلقي الجديد الذي يقوم على "**الانفعال العقلي**" ينمو نحو مادة هذا الحديث لممارسة وظيفة قرائية تقوم على تشريح النص.

ودخل إلى ذلك من مداخل هي:

1. المداخلة النصوصية التشريحية :

يقول في هذا المنوال أن وجود الجملة الشعرية في النص يعتمد على علاقات استثنائية غير اصطلاحية، كما أن من الجملة تنمو علاقات هرمية تتشابك بها سائر عناصر النص لتكون دلالية الكلية ، ومنه بدأ الكاتب مداخلته النصوصية مع جملة شعرية وذلك بتشريح جملة هذه الجملة هي "**خدر ينساب من ثدي**" السفينة وهي من الشاعر "**محمد الثبيتي**" والتي يقول عنها إخبارية قاطعة تبدأ بصوت مطلق هو كلمة "**خدر**" وتتعاقب بعدها أصوات.

ينساب / من /ثدي / .

وإن الجملة بعناصرها الأربعة الأولى تبدأ بدلالات تاريخية، اصطلاحية يعرفها كل قارئ، و لكن الجملة تنعكس على نفسها بمجرد إلى أن نصل إلى الصوت الأخير

(السفينة)، وهذا يجعلنا نتعامل في هذه الجملة على مستويين هما:

[1] المرجع نفسه، ص 55.

الأول: عادي تقرير في عناصرها الأربعة "**خدر ينساب من ثدي** " وذلك لأننا نقرأ الجملة المرتبة مثلما هي مكتوبة على الورق.[1]

أما المستوى الثاني: فهو بلاغي وتقليديا لأن "**الاستمارة**" أسلوب جمالي قديم، ويكون دور الصوت الأخير من كل الأصوات السابقة لأن هو الذي حول دلالتها من حالة الحضور إلى حالة الغياب.

وهذه، الحالة تقوم على علاقة "**الخذر**" بالسفينة حيث صارت السفينة جسدا حيا و الحذر كان قدرا سابق على الحياة لأنه كان فاتحة الجملة وعن ما أصاب السفينة أصاب أهم شيء فيها وهو ثديها.[2]

وعليه فإن الدلالة الشاعرية تظهر في شعرنا الحديث كسياسية أولية تجلت عند "**محمد الثبيتي**" في قصيدة التضاريس في علاقة نصوصية تتداخل بقوة مع أشعار "**عبد الله الصيخان**" وقد نشأت عندي منذ وقت مبكر في زمن التجربة الشعرية ، وذلك في قصيدة وضعها الشاعر بأنها مترتبة – كما صدرها بعنوان نموذجي وهو (ومات بشيرا عريسا) نشرت عام (1399 /1979 م).[3]

فجملة العنوان نواة شعريا وتنتشر في قصائدها الحديثة حيث لا تتردد عنه "**عبد الله الصيخان**" و"**الثبيتي**" وأيضا عند "**محمد الحربي**" في صورة موت البشير أو الخدر يصيب ثدي السفينة فالدلالة هنا في تعارضها الثنائي (الحياة– الموت) وبالتالي فإن "**الغذامي**" يخلص بأن النص الشعري مبني على الثنائيات –الحياة– الموت وقد تمددت في شعرا الحديث وهذا الأمر قد رأيناه عند كل من "**محمد الثبيتي**" في خضر

[1] عبد الله الغذامي، تشريح النص، المرجع السابق، ص 59.

[2] عبد الله الغذامي، تشريح النص، المرجع السابق، ص61.

[3] المرجع نفسه، ص 63.

السفينة وكذا "**محمد الحريب**" حيث ينمو بشير دلائل فينهض من نومه لا ليكون عريسا فيقول إن هذا لم يتحقق بعد وولكنه ليكون غريبا كما نراه في قصيدة قاسم الأسود.[1]

والبشير هنا ليس بطل إقليميا ولكنه بطل قومي وهذا تمدد جغرافي وسع دائرة الصورة وهذا التكامل الدلالي يفضي بنا إلى معالجة نصوصية أخرى تنتقل معها إلى هوية الخطاب الشعري الجديد كما تقدمه لنا نصوص هذا الشعر وهو الخطاب العام الذي يمثل مدخل ثانيا إلى القصيدة الجديدة.[2]

2. بنيوية الخطاب العام:

يقول الكاتب في هذا العدد أن للقيم الشعرية قوة ذاتية تجعلها ذات تحكم ذاتي وذات شمولية وذات تحول دائم مما أمكنها من إقامة الخطاب العام وذلك لأنها وحدا ت بنيوية تتحرك لبناء الكل ولهذا فإنها تبني لنفسها سياقا فعالا لدرجة أنها ترتد على التجارب الشعرية السابقة عليها مما يجلنا نجد شاعرا متمرسا في تجربة شعرية سابقة على كل هذه التجارب يتحول عن ماضيه الشعري ويدخل في سباق قصيدة العام وهذا الشاعر هو "**أحمد الصالح**" الذي أعلن منذ وقت مبكر سقوط العراف كرمز لسقوط قصيدة الخطاب الخاص وهي تجربة غرق بها "**أحمد صالح**" فهو يدخل يخطو خطوات تدخله القرية ليلا وهو مع الشنفرة ورمز ذلك دخوله إلى الخطاب الشعري العام مستجيبا لتحديات التجربة الجديدة وهذا كما رأيناه لدى شعراءنا الخمس السالفين.

كما يعرج المؤلف في هذا المنوال على أن الخطاب العام أثر على شعراء الخطاب الخاص وكان هذا التأثير ارتدادي فإنه يتمدد في تحولاته الدلالية داخل التجارب الشابة لدى شعرائنا القادمين إلى الشعراء باندفاع مشرق كالشاعر "**الشاب عبد المحسن يوسف**" الذي يطل علينا بقصيدة التي تداخل بناءها السياقي تداخل

---

[1] المرجع نفسه، ص 65 .

[2] عبد الله الغذامي، تشريح النص، المرجع السابق، ص 69.

نصوصيا في حركته مع القيم الدليلة السالفة ، كما نجد في القصيدة نموا شعريا لقيم دلالية ابتدأت من الصيخان

مثل العرس المطري وتحول الحجر إلي فاعل دلالي.

III. لماذا النقد الألسي ؟ سؤال في نصوصية النص...

1. الموضوع/ الذات/ المنهج:

يرى الكاتب أنه هناك ثلاثة أشياء لابد من التميز بينها الخطوة أولى لامتحان وسائل الاستقراء النصوصي لعالم اللغة، وأولى خطوات التمييز تكون بإقامة المنهج كحاجز معرفي بين الذات والموضوع لتجنب الذات من سيطرت الموضوع وذلك عن طريق الإدراك النفعي بحيث يجعلها تحليله إلى شئ معطى معها يفضي بنا إلى فهم الموضوع فهما نفعيا يحيله إلى الخارج المقرر قبله وهو فهم يتعارض مع منجزات العلم المعاصر كون الواقع في هذا العلم هو الواقع المبني وليس الواقع المعطى مما يعني أن الموضوع لا يتقرر من الخارج وإنما ينبثق من الداخل و "**الدكتور عبد الله الغذامي** " استعان بجملة من أقوال ونظريات "**باشلار**" وهذا الأخير نفهم من خلاله طبيعة العلاقة بين الذات والمنهج والموضوع فالموضوع هو الواقع المبني وليس هو الواقع المعطى أما الذات فهي تلك المالكة الآلة والمالكة لقدرة إعمال هذه الآلة وليس مجرد الذات الراغبة.[1]

2. المفهوم الألسي:

يذهب "**الغذامي**" إلى أن النتيجة التي يفضي إليها مدخلنا السابق تعطي المنهج أهمية بالغة وبمقدارها ما يتصف المنهج بالعلمية فإن النتائج تكون علمية أيضا ومن أهم الصفات التي تمتاز بها العلمية نذكر أربع صفات:

أ - النسبية في مقابل الإطلاق.

ب - الديناميكية في مقابل الجمود.

[1] عبد الله الغذامي تشريح نص المرجع السابق، ص 103-105.

ج - الاستنباط في مقابل الإسقاط.

د - الوصفية في مقابل المعيارية.[1]

ومن خلال هذه الصفات لجأ المؤلف إلى توظيف جملة من المفاهيم ليرى مقدارا علمية كأداة إجرائية ومنظور معرفي.

1)**- النظام**: بحيث تقوم اللغة عليه ولكن هذا النظام لا يتشكل من الثبات بل من (الاختلاف).

2)**- الصوتيم**: وهو النواة التي يفضي إليها النص أو ينتج عنها.

3)- العلاقة : بين وحدات البنيوية على أساس أن العلاقة بين الوحدات (الصوتيمية) هي ما يؤسس لهذه الموحدات قيمتها.

4)-الإشارة الحرة: وهي تتمثل في إطلاق العناصر على أنها إشارات حرة ثم إعتاقها من السالف والحاضر أي من شروط الواقع المعطى.

5)- الأثر: هو المبدأ الذي أخذته المدرسة التشريحية وهو فعلا القراءة ناتجا عن فعل النص أو تحول اللغة من خطاب قولي إلى الفعل بياني.

6)- تداخل: وهو منعطف تمر به كل النصوص وأولها به هو ما يتفق مع النص الماثل في جنسه الأدبي.[2]

ومن خلال هذه المفاهيم تتحقق نسبية: القيمة من خلال ووظيفة العلاقة وتتحقق "**دينامكية**" الأشياء من خلال تحولات الأثر.

---

[1] المرجع نفسه، ص 106.

[2] عبد الله الغذامي، تشريح النص المرجع السابق، ص 106 -115

وهذا يحقق لنا صفات "**العلمية**" الأربع التي جعلنا أساسا لوصف المنهج العصري الضامن للنتائج العلمية ذات البعد المعرفية النسبي المفتوح.[1]

3. المنهج /الاستكشاف:

3-1. تعتبر الوصفية قيمة أساسية في المنهج لا يمكن التخلي عنها، ولهذا فان المنهج الصحيح علميا لا بد أن يكون متمخضا عن موضوعه، أي أن يكون المنهج ذاته نصوصيا، وبالتالي فهو تفاعل معرفي مع النص يتطور المنهج به من خلال تركيبة معرفية تقتضي نقدا الأداة مع نقد الموضوع وهذا هو ما جعل النقد الألسني دائب التطور، ومنفتح التحرك، بدءا من الأسلوبية فالنبوية والسيميولوجية ثم التشريحية.[2]

3 2 المداخلة /المغارقة :

يوضح لنا **الغذامي** في هذا المدخل أهم المداخلات الموجودة بين قصيدة

-الخبث لعبد الدمني- و معلقة – طرفة بن العبد –

وظلم ذي القربى بلادي حملتها

على كتفي شمسا و في الروح موقدي

هذا البيت يدخل بنا إلى معلقة "**طرفة بن العبد** " أخذا منها شبه جملة ومعها البحر الطويل، وروي الدال، وهذا ما يؤسس حس المعارضة الشعرية وهذه المعارضة لا تقوم على المشاكلة، لأنها تقتحم النص المعطى، فتفكك علاقاته، لتع يد صياغتها، ولهذا فإن عملية "**طرفة بن العبد** " تتحول إلى شبه جملة عن "**الدميني**" أي أنها بداية فصلت عن نهايتها، ولهذا ف إن الخبث تأخذ المبتدأ من معلقة "**طرفة**" وتعرف عن الخبر، لا لتقدم خبرا بديلا ولكن لتشبك المبدأ بمبدأ آخر ، ويذكرنا "**الغذامي**" يقول طرفة.

---

[1] عبد الله الغذامي، تشريح النص، المرجع السابق، ص 116.

[2] المرجع نفسه، ص 117.

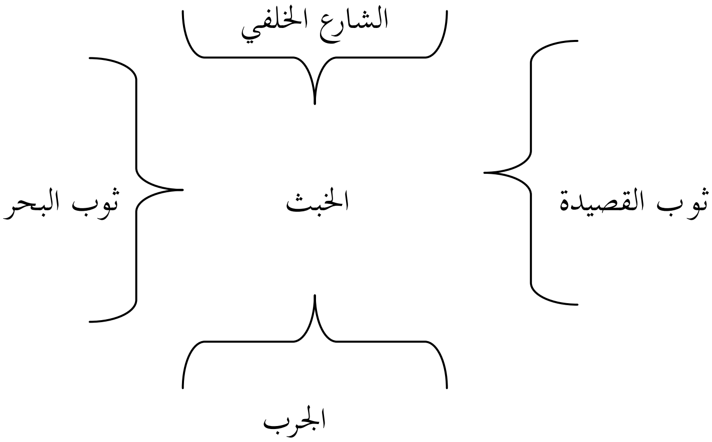
وظلم ذوي القربى أشد مضاضة

على المرء من وقع الحسام المهند

حيث نجد "**الغذامي**" قد فصل في المداخلات بين القاصدتين، فهو يقول كخلاصة لهذه المداخلة، أن قصيدة الخبث قد حققت مفارقتها النصوصية من خلال تشريحها للنموذج القديم، وتقيم بدلا عنه نموذج تقوم هي ببناءه، فهي تتجاوز الواقع المعطى، هي ليست محاكاة ولا تصورا وتغيرا ولكنها تخيل وإحداث أثر.[1]

3-3 الأثر البياني: يشير "**الغذامي**" هنا إلى أن:

يتحرك الأثر – في هذا النص – غير تقاطعات متداخلة تبدأ من "**الخبث**" المحاط بقوة سحرية تتمثل بثوب القصيدة، أو ثوب البحر وهما عالمان يحاصرهما رعبان: احدهما الجرب، والآخر الشارع الخلفي، وهذه صورة لهذه الدلالة المتوثبة.[2]



[1] عبد الله الغذامي، تشريح النص، المرجع السابق، ص 118-123.

[2] المرجع نفسه، ص 123

ويبين الكاتب أن القصيدة تتحرك من خلال هذه الدلالات بادئة وعائدة في حركة دائرة نفصلها بالفقرات التالية:

أ – تقوم القصيدة بفصل المدلول المعطى عن الدال المطلق، لتعود الكلمة إلى درجتها الصفر، ومن هنا فان النمطي القديم يتحول من المادة واللذة حسب بيته القديم:

ومازال تشرابي الخمور ولذتي ....الخ

يتحول إلى واقع جديد هو آخيت تشرابي الأمور بنخلة.[1]

ب – ثم إن سعي القصيدة لبناء صورة الخبت المتطوعين عن "**طرفة**" الشجرة، تفاجأ في البيت السادس والثلاثين – بالجرب الجديد يغزو الخبث.[2]

وهكذا نتداخل عناصر الصراع في القصيدة بين ثوبها وثوب البحر هو صراع يتعزز بانفصال الاسمين بعضهما عن بعض حيث لا يردان مجتمعين، مما يعني التصدع داخل شخصية النص نتيجة لهذه المداخلات المتقاطعة.

يشير "**الغذامي**" هنا إلى أهمية الصراع المتنامي في النص، بحيث هو ما أسس (**الأثر**)، كصورة لتفاعل علاقات وحدات القصيدة بعضها مع بعض لتنبثق عنها وظيفة النص كفعل قرائي يحدث صورة متخيلة في ذهن القارئ لواقع جديد تنبيه القصيدة، ولقد لاحظ كيف حطمت القصيدة صورة النموذج التاريخي، وأحلت

---

[1] عبد الله الغذامي، تشريح النص، المرجع السابق، ص 124.

[2] المرجع نفسه، ص 127.

محله صورة جديدة بن العيد من قبل، فطرفة – إذا – يتجدد ونصوصيا، من خلال هذه القصيدة، ليكون صورة لابن العبد يطل الخبث الجديد وتحرك القصيدة. [1]

4. الصوتيم المهيمن:

استفتح الكاتب كلامه هنا بطرح سؤال ضروري مشروع هو:

☜ لماذا كتبت هذه القصيدة ؟

وهو سؤال لا يمت للمناسبة أو عرض الشاعر بصلة، ولكنه سؤال نصوصي تقتضي الإجابة عند تشريح النص، والذي به يكون النص أو لا يكون، وباقي العناصر هي إفضاء إلى هذه النواة، ونتيجة لها، ونلمس هذا في قول الشاعر، في المقطع الثاني من القصيدة

(لا تقرب الأشجار)

ألقاها الكتيب علي

أرقني صياحي

لكن قلبي يجمع الأغصان يشرب طعمها

و يؤلف الأوراق في تنور روحي

(لا تقرب الأشجار)

غافلني الفؤاد فمسها، وهبطت

من عالي شيوخ قبيلتي أرعى جراحي [1]

[1] عبد الله الغذامي، تشريح النص، المرجع السابق، ص 130.

فالمقطع هذا هو "**صوتية**" الخبت ويكفينا – لتأكيد هيمنته – إنه لو عزلناه عن القصيدة فإنها ستفقد روحها المحركة لأعضاء جسدها كافة، ويتبع مقطع "**الصوتيم**" السالف بمقطع تفسيري مفعم بالصوتية.

هذه بلادي لم أكن أغتابها بالليل

بل أهذه بوقع نحرك الرغبات في عصراتها البيضاء

أفراد لمس الريح

ألبسها شلتها

ألتقي، والماء في مرعى الطروش

أبتني قصرا من الصفصاف.

قد أهذي

فإن لكل عاشقة شهادة.[1]

إن الشاعر هنا يهذي وذلك لأن الفاعل فيه فؤاده كما يقرر " **الصوتيم**" وقد بين لنا الكاتب جميع الصور الشعرية الموجودة وهكذا تبدأ القصيدة ولا تنتهي، وتكون نصا مفتوحا ومعتمدا على واقعه الذي ينبثق عنه، وعلى دلالته المشعة عن دواله الحرة الطليقة.[2]

---

[1] عبد الله الغذامي، تشريح النص، المرجع السابق، ص131.

[2] المرجع نفسه، ص 133.

IV. الدخول إلى الخروج "قراءة في قصيدة الخروج لصلاح عبد المنصور"

يعرف " **الغذامي"** في هذا الفصل الأدب على أنه عملية إبداع في منشئه، هو عملية تذوق جمالي من الملتقى، إذ يسعى إلى إحداث الأفعال في النفس، أو إثارة الدهشة ،معناه أن هدفه ليس نفعيا بل جماليا.

ولتحقيق هذا الهدف يجب أن تنظر إلى العمل الأدبي من منطلقات نحددها فيما يخص الشعر بأمور هي:

- اللغة
- استخدام الأسطورة كتعبير مجازي عن مقصد الشاعر.
- الصورة.
- الإيقاع[1].

1) اللغة:

هي عبارة عن رموز تثير الصورة في الذهن ، وتكون في الشعر وسيلة للإيحاء ، وليست أداة لنقل معان محددة، وهنا يكمن للمعنى العقلي للكتمان والمعنى التخيلي لها، حيث يقول الكاتب: قيلا من إن تصف امرأة مثلا بأنها غنية تقول أنها تؤوم الضحى وفي هذا تتمثل غاية المعاناة كما هي عند ابن سينا،حيث يقول: "إن غاية المحاكاة هي تكريك النفس بإثارة التعجب"، لذلك فإنه يحارب المشهور والصادق في المحاكاة، ويؤثر الغرابة والطرافة حتى وإن جاءنا عن طريق التحريف ويبرر هذه النظرية على أن وظيفة الشعر هي توليد المشاركة الوجدانية بين الشاعر والمتلقي.

---

[1] عبد الله الغذامي، تشريح النص المرجع السابق، ص 141.

إذن فاللغة الشعرية رمز للعالم كما يتصوره الشاعر. كما أنه رمز لعالم الشاعر النفسي.

فلغة الشعر إذن لغة مجازية انفعالية، ولذلك قال ابن سينا وكانت العرب تقول الشعر لوجهين: أحدهما يؤثر في النفس، والثاني للعجب فقط.[1]

2) الأسطورة:

استخدم الشعر الحديث الأسطورة، واعتمد عليها، وإن لها في حياة الإنسان وظائف عدة منها:

- محاولة تفسير ما يستعصى فهمه على الإنسان من ظواهر كونية تفسيرا يقوم على مفاهيم أخلاقية و روحية.
- إعطاء تفسير قصصي لتجارب الإنسان في حياته اليومية .
- للأسطورة أيضا وظائف نفسية ترتبط بأحلام البشر الرمزية.

ولقد اعتمد الشاعر الحديث على الأسطورة في الحالة الشعرية عنده، ولكن القراء لم يفهموا ذلك لسببين:

أحدهما هو اقتباس الشعراء العرب الأساطير من أسطورة "**ادونيس**" وأخرى أجنبية مثل سيزيف وغيرها.

إذن الهدف من استخدام الأسطورة هو استشارة المخزون العاطفي و النفسي لها في وجدان القارئ.

والسبب الثاني يتمثل في عدم فهم الناس لوظيفة الأسطورة في الشعر الحديث التي تقوم على المقارنة المباشرة بين حالتين وخير مثال أتى به الكاتب قول السباب:

- بشراك في وهران أصداء صور.
- سيزيف ألقى عند عبء الدهور.

[1] عبد الله الغذامي، تشريح النص، المرجع السابق،ص142

- وفستقبل الشمس على الطلس.

فالسباب استخدم أسطورة " **سيزيف**" اليونانية وهي أصلا قصة تدل على عبث جهود افن سان في الدنيا فهي رمز إلى عبثية الجهد المبذول في الحياة الدنيا ولكن " **السباب**"ينسج السطور نسجا عصريا يتفق مع حالة الانحصار التي حققها الشعب الجزائري ،و سيجد القارئ هنا نشوة كبيرة عندما يرى تحول العبثية إلى انتصار و عندما يرى انتقال الإنسان من حالة الهزيمة إلى حالة النصر.[1]

3) الصورة:

يرى المؤلف "**د. عبد الله الغذامي** " أن للصورة في الشعر الحديث دور رئيسي في بناء القصيدة حتى صارت أحد أسس التركيب الشعري ،فانتقلت من كونها طرفا من أطراف التشبيه إلى أن أصبحت هي نفسها حالة شعرية تنبع من أعماقها المعاني المحاة من الشاعر ،و نقارن بين صورتين إحداهما قديمة و الخرى حديثة يقول النابغة:

1) كأنك شمس والملوك كواكب ... إذا ظهرت لم يبد منهن كوكب

و هي صورة أو تشبيه استمد الشاعر عناصره من الحياة الخارجية .

2) يقول "**السباب**"في أنشودة المطر:

أصبح بالخليج يا خليج

يا واهب اللؤلؤ و المحاري و الردى

فيرجع الصدى.

[1] عبد الله الغذامي، تشريح النص، المرجع السابق، ص 144-147

كأنه نسيج يا خليج

يا واهب المحاري و الردى

وهذه الصورة تبعث من داخل البيات، وانبثقت من تركيبها ألقى، فالصورة الولي كاملة وجاهزة، إما الثانية فقد ابتدأت من الشاعر ودعت القارئ للمشاركة.[1]

4) الإيقاع في اللغة:

للإيقاع في اللغة أهمية بالغة في موسيقى الشعر الحديث ومن حسن الشاعر العربي إن اللغة العربية ذات إيقاع موسيقي رفيع وشامل، وذلك لأن الإعراب إحدى سمات اللغة العربية وله فيها أهمية عضوية.

غن وظيفة الإعراب منصبه بالدرجة الولي على أواخر الكلمات.[2]

وإعرابه مرتبط ارتباط كاملا بالمعنى ، وهذا ربط للفكر بالإيقاع الغني للكلمات فيحصل ضربات من الإيقاع في كل كلمة، أحدهما ذهني والآخر فني.

وبعد هذا العرض الموجز لأهم منطلقات العمل الأدبي خصوصا الشعر تأتي محاولة شرح قصيدة حديثة وقد اختار الكاتب لهذا الغرض قصيدة " **الخروج**" لصلاح عبد الصبور كون القصيدة جيدة لا تسمح بشرح واحد لها بل تتعدى شروحها بعدد قرائها.

[1] عبد الله الغذامي، تشريح النص، المرجع السابق، ص 148-149.

[2] المرجع نفسه، ص150.

ولقصيدة "**الخروج**" من الأسباب الفنية ما يكفل لها البقاء فهي تصلح لأن تكون نموذجا نعرضه ونطبق عليه بعض تصوراتنا لوظيفة الشعر ولكي نتمكن من التفاعل مع القصيدة يرجو " **الغذامي** " من القراء استحضار قصة الهجرة النبوية في أذهانهم لأن القصيدة مبنية على مقارنة تاريخية بين طرفين، فالشاعر يقول:

أخرج من مدينتي من موطني القديم.

مطروحا أثقال عبئي الأليم.

فيها و تحتي الثوب قد حملت سري.

دفنته ببابها ثم اشتملت بالسماء والنجوم.

فالشاعر يعلن الخروج من"**مدينة**" صفاتها أنها مدينته وأنها موطنه وإنها قديمة، القدم – هنا– لا يشير إلى عمر افن سان الزمني فالمدينة غير القرية والحادث في زماننا هذا إن الناس والمثقفين خاصة يخرجون من قراهم ويتوجهون إلى المدينة ولكن الشاعر يخرج من مدينته فهي تمثل " **عيشه الأليم**" فكلمة "**مطرقا**" تدل على العناء الذي يلقاه ن فهو يحاول الانسلاخ من " **حياة**" ويحاول الخلاص من "**سر**" والمقصود بالسر هنا "**الروح**" فيقولون عند وفاة الشخص بأن الله أخذ سره.[1]

والشاعر يقصد حياة العصر المادي، والخروج هو محاولة الانفكاك منها والعودة إلى" الفطرة " وهذه الصورة مفارقة لصورة الهجرة، فالرسول صل الله عليه وسلم لا يخرج إنما يهاجر، وهو لا يخرج من مدينته و إنما يتجه إليها، و الرسول لا يطرح أثقاله و إنما يحملها معه وهي الرسالة ولا يدفن سره وإنما يمشي ويعلنه.[2]

---

[1] عبد الله الغذامي، تشريح النص، المرجع السابق، ص153-155

[2] المرجع نفسه، ص154.

هنا تبرز المفارقة بوضوح، فالرسول صل الله عليه وسلم يمثل الحقيقة في حين يمثل الشاعر ظل الحقيقة، فهو كاليتيم وليس يتيم بينما الرسول يتيم ويظهر ذلك من خلال:

قول الشاعر: أخرج كاليتيم.

هذا ما جعل الشاعر يحاول الانسلاخ من "**العيش الأليم**" لأن العودة إلى هذا العيش هي الخطيئة والإثم، و هذا ما جعله يقول:

حجارة أكون لو نظرت إلى الوراء

حجارة أصبح أو رجوم

وهذه إشارة إلى قصة لوط عليه السلام وقومه، حيث قال الله لنبيه لوط:"فأسر بأهلك بقطع من الليل ولا يلتفت منكم أحد إلا امرأتك إنه مصيبها ما أصابهم إن موعدهم الصبح أليس الصبح بقريب فلما جاء أمرنا جعلنا عليها سافلها وأمطرنا عليها حجارة من سجيل منضود مسومة عند ربك وما هي من الظالمين ببعيد"(22) سورة هود 81-83

فالذي يلتفت إلى الوراء هو الضال وهو الإثم، وجزاؤه أن يكون حجارة أو رجوما والشاعر يكرر المعنى وذلك ليؤكد ويعمق الصورة في نفسه وفي نفس القارئ.[1]

[1] عبد الله الغذامي، تشريح النص، المرجع السابق، ص155-156 .

يقول **عبد الله الغذامي** بأن المجال لا يتسع لعرض كل الجوانب الفنية في القصيدة، خاصة فيما يتعلق بالبنية اللغوية فيها، لا سميا أن لصلاح عبد الصبور لغة متميزة تستحق الوقوف عندها بحيث برزت قدرة الشاعر على تجسيد معانيها بأسلوب إيحائي وتصويري حديث ليصور عن طريقها حال الأمة الآن،و ربما ما كان أروع فيه هو هدوء الشاعر وبساطته حيث أن البساطة هي سمة في "**صلاح عبد الصبور**" رحمه الله.

ويشير المؤلف قبل ختام كلامه ولو سريعا إلى جانب الموسيقى في هذه القصيدة، وهي مبنية على بحر الرجز (مستفعلن)، أما الوزن فقد جاء متنوعا ومختلفا، وخاصة الوزن السهل ،هي إحدى خصائص "**عبد الصبور**" في شعره عامة، وهو كثيرا ما يعتمد على بحر ي الوجز والمتدارك ومعظم شعره عليهما، حتى ظن بعضهم أن شعره منثور مع أنه لم يكتب نثرا قط.[1]

[1] عبد الله الغذامي، تشريح النص، المرجع السابق، ص 166-167.

خاتمة:

في نهاية عرضنا هذا، لا يسعنا إلا أن نقول أن البحث في مجال الحداثة وخاصة في مسالة المصطلح، استدعى العودة به إلى جذور التي أنجبته، وذلك لانّ مفهومه يرفض الارتباط بفترة زمنية معينة قد تقتضي بتحديده. فهو ذلك المفهوم المسافر في الزمن الرافض لكل نمذجة وعليه يمكن تلخيص النتائج التي توصل إليها البحث فيما يلي:

1 -كانت المناهج النقدية المعاصرة من بنيوية وسيميائية وتفكيكية أولى محطات الحداثة ، والبوابة التي دخل النقد من خلالها مجالا أرحب ،فقد تجاوز الشعر مفهوم الثبات والاستقرار و المعاني السطحية الواضحة ودخل عالم السؤال، وتعدّد الإجابات وهذا ما اقتضى للتعامل معه مناهج تعمل على البحث فيما وراء النص.

2-الحداثة هي وليدة تراكم حضارات عديدة مرّ بيها العالم الغربي منذ الإغريق إلى عصر النهضة، وهذا ما جعل من مفهومها صعب التحديد، وهذا يدّل على تشابك الفكر الغربي وصعوبة فصل بعض بعض أجزائه.

3-البحث في مسالة الحداثة أسفر عن حقيقة مؤداها انّه لا وجود لحداثة عربية وما الحداثة التي تنسب إلى العرب إلا وافدا استقبله بعد أن وصل الفكر العربي حدّ اليأس.

4-الحداثة في الفكر العربي لم ترتفع بعد إلى هذا المستوى وإنما تستوفي أطروحاتها وتطلب المصداقية لخطابها من الحداثة الأوروبية التي تتخذها أصولا لها والفرق بينهما إنّ الحداثة العربية نصوصية تحاول التقدّم إلى الأمام على عكس الحداثة الغربية التي جاءت نتيجة أزمة إنسان وحالاته النفسية المتدهورة في العصر الحديث وعلاقته مع الآخر.

5-الحداثة بمفهومها الشامل عند **ادونيس** ثلاث مستويات: حداثة علمية،وحداثة التغيرات الثورية الاقتصادية ،الاجتماعية،السياسية.

6-استطاعت الحداثة إنّ تهدم بناء القصيدة القديم، وتتجاوز الفكرة القائلة بانّ "الشعر كلام موزون مقفى"فاستبدلت نظام الشرطين بنظام السطر ليس هذا فحسب، بل سمحت بتعدد القافية والأوزان كذلك.

7-**الغذامي** هو أوّل من تجرّأْ على إدخال مصطلح الحداثة إلى الساحة الفنّية في مواجهة مجتمع محافظ يدافع على السلفية.

8-يعتبر **عبد الله الغذامي** صوت نقدي متميّز يسعى إلى تأسيس نظرية خاصة بنقد النص العربي من خلال الإفادة من تيّارات نقدية مختلفة.

9-حاول هذا البحث أن يشرح هذا النموذج من خلال استقراء وتحليل أهم القراءات لدى هذا الناقد، بوصفه جزءا مهما في المشهد النقدي العربي المعاصر.وتبيان أهم قضاياه وتيّاراته الجديدة.

قائمة المصادر

والمراجع:

قائمة المصادر والمراجع:

- **الكتب:**

1) إبراهيم محمود خليل، النقد الأدبي من المحاكاة إلى التفكيك، دار المسيرة للنشر، عمان، الأردن، ط 2، 2007.

2) ادوفين، الثابت والمتحول: (بحث في الإيقاع والإبداع عند العرب) صدمة الحداثة، دار العودة، بيرو.

3) ادونيس، النص القرآني وأفاق الكتابة، دار الأدب، بيروت، ط1، سنة 1993.

4) أدونيس، زمن الشعر العورة، بيروت، ط2، سنة 1978.

5) أسعد رزوق، الأسطورة في الشعر المعاصر، منشورات مجلة الآفاق، بيروت، 1951.

6) أودنيس، كلام البدايات، دار الآداب، د ط، لبنان، 1989.

7) بارة عبد الغني، إشكالية تأصيل الحداثة في الحداثة في الخطاب النقدي العربي المعاصر، الهيئة المصرية العامة للمكتبات، سنة 2005.

8) تاوريت، الحقيقة الشعرية على ضوء المناهج النقدية المعاصرة والنظريات الشعرية، عالم المكتب الحديث، ط1، الأردن، 2009.

9) جاكوبيك راسل، نهاية البيوتربيا (السياسية والثقافة في زمن اللامبالاة) ترجمة عبد القادرفاروق.

10) جلال فاروق الشريف، الشعر العربي الحديث، الأصول الطبقية والتاريخية، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1976.

11) حامد صادق قنيبي. نقد أدبي حديث (مفاهيم و مصطلحات و أعلام)

12) حبيب بومرور، تشكيل الموقف النقدي عند أدونيس.

13) الحداثة في الشعر العربي أدونيس نموذجا أصحاب للترجمة والنشر والتوزيع.

14) حسن مخافي، القصيدة والرؤيا (دراسة في التنظير الشعري، اتحاد الكتاب العرب، ط1، دمشق، .

15) زراقة عبد المجيد: الحداثة في النقد العربي المعاصر، دار الحرف العربي، بيروت لبنان، ط 1، سنة 1991.

16) زيادة رضوان جودت، وصدى ما بعد الحداثة في زمنها القادم.

17) زيادة رضوان، جودت صدى الحداثة ما بعد الحداثة في زمنها القادم.

18) سعيد بن زرقة ، الحداثة في الشعر العربي أنويس نموذجاً، أبحاث للترجمة والنشر والتوزيع، ط 1، 2004.

19) الشكير محمد، هايدغر سؤال الحداثة، إفريقيا يشرق المغرب، سنة 2006.

20) صلاح فضل، مناهج النقد المعاصر، ميريت للنشر والمعلومات شارع قصر النيل، القاهرة، ط الأولى، 2002.

21) عاصم محمد أمين بني عامر، ملامح حداثية في التراث النقدي المعاصر، دار الصفاء للنشر والتوزيع، عمان، ط1.

22) عبد الحليم محمد إسماعيل علي، ظاهرة الغموض فيس الشعر العربي الحديث، دار الفكر العربي، ط1، القاهرة، 2011.

23) عبد السلام المسدي، الأسلوب والأسلوبية نحو سبيل الشيء في نقد الأدب، الدار العربية للكتاب، د ط، تونس، 1977.

24) عبد العزيز، طه حسين وزوال المجتمع التقليدي، الهيئة الحصرية للكتاب، سنة 1977.

25) عبد الله الغذامي، تشريع النص مقارنات تشريحية لنصوص شعرية معاصرة، دار الطليعة، بيروت، لبنان، ط1، 1987.

26) عبد المجيد زراقط، حداثة في الفقد الأدبي المعاصر، دار الحرق الغربي للطباعة والنشر والتوزيع.

27) عتيمي هلاك، النقد الأدبي الحديث، بيروت لبنان.

28) عمان. دار كنوز المعرفة للنشر والتوزيع 2001 –الطبعة الثانية.

29) لاشين عبد الفتاح، الخصوصيات البلاغين والنقدية في صيغة لأبي تمام، دار المعرفة، القاهرة، سنة 1982.

30) محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري، إستراتيجية التناص، الدار البيضاء.

31) وليد قصاب، مناهج النقد الأدبي الحديث، دمشق، سوريا، 2007.

32) يوسف وغليسي ، مناهج النقد الأدبي، وزارة الثقافة، جسور للنشر و التوزيع ط. 2007.

33) اليوسفي محمد لطفي، البيانات، دار سرار للشر (1002)، تونس: طبعة الأصلية سنة 1993.

- **المعاجم**:

1) مجدي وهيبة، كامل المهندس، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مكتبة لبنان، ط 2، بيروت.

الملاحق:

1/عبد الله الغذامي:



عبد الله بن محمد بن عبد الله الغذامي من مواليد عام 1946 في عنزة.أكاديمي وناقد أدبي وثقافي سعودي وأستاذ النقد والنظرية في كلية الآداب،قسم اللغة العربية،بجامعة الملك سعود بالرياض.وحاصل على درجة الدكتوراه من جامعة اكستر البريطانية،وهو صاحب مشروع في النقد الثقافي و أخر حول المرأة و اللغة.

أولى كتبه كان دراسة عن خصائص شعر حمزة شحاتة الألسنية،تحت اسم (الخطيئة و التكفير:من البنيوية إلى التشريحية) .كان عضوا ثابتا في المملكات الأدبية التي شهدتها الساحة السعودية،ونادي جدة الأدبي تحديدا في فترة الثمانينات بين الحداثيين و التقليديين.لديه كتاب أثار جدلا يؤرخ للحداثة الثقافية في السعودية تحت اسم(حكاية الحداثة في المملكة العربية السعودية).يعدّ من الأصوات الأخلاقية في المشهد السعودي الثقافي،ويتراوح خصومه من التقليديين كعضو القرني إلى حداثيين كسعد البازغي و ادونيس.يكتب مقالا نقديا في صحيفة الرياض منذ الثمانيات،وعمل نائبا للرئيس في النادي الأدبي و الثقافي بجدة،كتب محمد لافي اللويش عن جهود عبد الله الغذامي في النقد الثقافي بين التنظير و التطبيق في رسالة ماجيستير عام 2008 في تاريخ 26-09-2011.

الجوائز التي حصل عليها:

1–حصل على جائزة مكتب التربية العربي لدول الخليج في العلوم الإنسانية

2–حصل على جائزة مؤسسة العويس الثقافية في الدراسات النقدية عام 1999م .

3–تكريم(مؤسسة الفكر العربي) للإبداع النقدي،أكتوبر 2002–القاهرة.

الدراسات التي قدمت عن الغذامي:

1–قراءة في مشروع الغذامي النقدي لمجموعة من الباحثين،كتاب الرياض، 2002م

2–قراءة في الممارسة النقدية و الثقافية عند الغذامي لمجموعة من الباحثين،وزارة الثقافة و الأعلام بالبحرين،دار فارس.

3–جدل الجمالي الفكري –قراءة في نظرية الأنساق المضمرة عند الغذامي لمحمد بن لافي اللويش،النادي الأدبي بحائل ودار الانتشار العربي بيروت،2010م

4–التيارات النقدية الجديدة عند عبد الله الغذامي،رسالة ماجستير،جامعة العقيد الحاج لخضر – باتنة،الجزائر،وردة ملاح،2011 م–2012م

2/ ميشال فوكو:



ولد ميشال في تشرين الثاني /أكتوبر عام 1926،فيلسوف فرنسي شهير عالميا ويعتبر من أدباء المدرسة التفكيكية، أطلق عليه اسم "تاريخ نظام الفكر".وقد كان لكتاباته اثر بالغ على المجال الثقافي يستند فوكو في كتاباته على كل أنواع المصنفات، والتاريخ، و العلوم السياسية والفلسفة.

عرف فوكو بدراساته الناقدة والدقيقة لمجموعة من المؤسسات الاجتماعية، منها على وجه الخصوص:المصحات النفسية،السجون، وكذلك أعماله تاريخ الجنسانية إضافة إلى أفكاره عن الخطاب وعلاقته بتاريخ الفكر الغربي.وقد لقي كل ذلك(دراساته وأعماله) صدى واسعا في ساحات الفكر والمعرفة .

توصف أعمال فوكو من قبل المعلّقين والنقاد بأنها تنتمي إلى" ما بعد الحداثة" أو "ما بعد البنيوية "،إلا انّه في الستينات من القرن الماضي وبالرغم من سعادته بهذا الوصف أكد بعده عن البنيوية كان اسمه غالبا ما يرتبط بالبنيوية أو الاتجاه البنيوي في التفكير.إضافة إلى انه رفض في مقابلة مع جيرار راول تصنيفه بين "ما بعد البنيوية"و "ما بعد الحداثيين".

وفاته:

شارك فوكو في السبعينات و بداية الثمانينات أثناء وجوده في سان فرانسيسكو في نشاطات جنسية مثلية،مازوشية وسادية،وذلك قبل أن يتم التعرف على مرضه.

توفي فوكو نتيجة إصابته بمرض الايدز في باريس بتاريخ 25 حزيران/يونيو1984.

مؤلّفاته:

1- المرض العقلي وعلم النفس.

2-تاريخ الجنون في العصر الكلاسيكي (1961).

3-ولادة العيادة (1963).

4-الكلمات والأشياء (1966).

5-حفريات المعرفة (1969).

6-نظام الخطاب (1971).

7-المراقبة والمعاقبة (1975).

8-تاريخ الجنسانية في ثلاثة أجزاء (1984).

9-إرادة المعرفة.

10-استعمال المتعة.

11-هوس الذات.

12-علم أمراض الثقافة الشعبية.

الفهرس:

الفهرس: